FLAUBERT

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

VOLUMES PARUS, DANS L'ORDRE DE LEUR PUBLICATION

VICTOR COUSIN, par M. *Jules Simon*, de l'Académie française.
MADAME DE SÉVIGNÉ, par M. *Gaston Boissier*, secrétaire perpétuel de l'Académie française.
MONTESQUIEU, par M. *Albert Sorel*, de l'Académie française.
GEORGE SAND, par M. *E. Caro*, de l'Académie française.
TURGOT, par M. *Léon Say*, de l'Académie française.
THIERS, par M. *P. de Rémusat*, de l'Institut.
D'ALEMBERT, par M. *Joseph Bertrand*, de l'Académie française, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences.
VAUVENARGUES, par M. *Maurice Paléologue*.
MADAME DE STAEL, par M. *Albert Sorel*, de l'Académie française.
THÉOPHILE GAUTIER, par M. *Maxime Du Camp*, de l'Académie française.
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, par M. *Arvède Barine*.
MADAME DE LA FAYETTE, par M. le comte *d'Haussonville*, de l'Académie française.
MIRABEAU, par M. *Edmond Rousse*, de l'Académie française.
RUTEBEUF, par M. *Clédat*, professeur de Faculté.
STENDHAL, par M. *Édouard Rod*.
ALFRED DE VIGNY, par M. *Maurice Paléologue*.
BOILEAU, par M. *G. Lanson*.
CHATEAUBRIAND, par M. *de Lescure*.
FÉNELON, par M. *Paul Janet*, de l'Institut.
SAINT-SIMON, par M. *Gaston Boissier*, secrétaire perpétuel de l'Académie française.
RABELAIS, par M. *René Millet*.
J.-J. ROUSSEAU, par M. *Arthur Chuquet*, professeur au Collège de France.
LESAGE, par M. *Eugène Lintilhac*.
DESCARTES, par M. *Alfred Fouillée*, de l'Institut.
VICTOR HUGO, par M. *Léopold Mabilleau*, professeur de Faculté.
ALFRED DE MUSSET, par M. *Arvède Barine*.
JOSEPH DE MAISTRE, par M. *George Cogordan*.
FROISSART, par Mme *Mary Darmesteter*.
DIDEROT, par M. *Joseph Reinach*.
GUIZOT, par M. *A. Bardoux*, sénateur, de l'Institut.
MONTAIGNE, par M. *Paul Stapfer*, professeur de Faculté.
LA ROCHEFOUCAULD, par M. *J. Bourdeau*.
LACORDAIRE, par M. le comte *d'Haussonville*, de l'Académie française.
ROYER-COLLARD, par M. *E. Spuller*, sénateur.
LA FONTAINE, par M. *Georges Lafenestre*, de l'Institut.
MALHERBE, par M. le duc *de Broglie*, de l'Académie française.
BEAUMARCHAIS. par M. *André Hallays*.
MARIVAUX, par M. *Gaston Deschamps*.
RACINE, par M. *Gustave Larroumet*, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.
MERIMÉE, par M. *Augustin Filon*.
CORNEILLE, par M. *G. Lanson*.

Chaque volume, avec un portrait en héliogravure . . . . . . 2 fr.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 442-99.



MONUMENT DE
GUSTAVE FLAUBERT
À ROUEN
SCULPTÉ PAR CHAPU

LES GRANDS ÉCRIVAINS FRANÇAIS

FLAUBERT

PAR

ÉMILE FAGUET

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1899

GUSTAVE FLAUBERT

CHAPITRE I

SA VIE

Gustave Flaubert est né à Rouen, le 12 décembre 1821.

Son père, fils d'un vétérinaire de Nogent-sur-Seine, après avoir fait ses études de médecine à Paris, s'était établi à Rouen et y était devenu le très considéré et même célèbre docteur Bovary, chirurgien en chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen et y demeurant.

Sa mère, Anne-Justine-Caroline Fleuriot, était née à Pont-l'Évêque, dans le Calvados, et, par son ascendance maternelle, était alliée aux plus vieilles familles de la basse Normandie.

Gustave Flaubert est donc Champenois par son père et Normand par sa mère. Partant il n'y a à tirer de sa race aucune induction relativement à son caractère et à son tour d'esprit.

On peut seulement remarquer que, par son aspect extérieur, il était tout Normand. Grand, taillé en

force, destiné à prendre quelque obésité en vieillissant, figure à traits larges et accusés, nez fort, front haut, yeux à fleur de tête, forte moustache tombante, vrai *viking*, il tenait évidemment de sa mère et des ascendants de celle-ci.

Il naquit dans l'Hôtel-Dieu de Rouen, y fut élevé et ne le quitta qu'à dix-huit ans pour venir faire à Paris ses études de droit. Il fut élevé très libéralement, sans contrainte, suivant en externe les classes du lycée, y travaillant peu, mais passionné de littérature et jouant à onze ans avec ses amis des pièces de théâtre qu'il composait.

Il eut une passion d'adolescence qui semble avoir été très vive.

A seize ans, à Trouville, il fut frappé de la beauté d'une dame de vingt-huit ans, brune, beaux yeux bistrés, dents lumineuses, peau mate et couleur d'ambre, magnifiques cheveux noirs. Son mari était un brasseur d'affaires et un coureur de filles. Il admira le mari, adora la femme, fut reçu dans l'intimité de la maison. Il ne se déclara jamais. La femme, plus tard, devint folle. — C'est de cette aventure que Flaubert tira plus tard l'*Éducation sentimentale*, celui de ses livres qu'il aimait le plus.

Cette passion le préserva sans doute des honteux divertissements de première jeunesse dont il se garda, si l'on interprète bien une ligne d'une de ses lettres, jusqu'à l'âge de vingt-deux ans.

Ses amis d'enfance et d'adolescence furent peu nombreux. Ils se réduisent, ce semble, presque à trois, Ernest Chevalier, Louis Bouilhet et Alfred Le Poittevin, le confident le plus cher de ses pensées

les plus hautes, qu'il perdit tout jeune, en 1848. Maxime Du Camp ne fut que son ami de jeunesse, rencontré à Paris, vers 1842.

A l'âge de dix-huit ans, il était charmant de grâce vigoureuse et un peu farouche. Une femme qui l'avait connu à cette date écrivait quarante ans plus tard : « Gustave Flaubert était alors semblable à un jeune Grec. Il était grand, mince, souple et gracieux comme un athlète, inconscient des dons qu'il possédait physiquement et moralement, peu soucieux de l'impression qu'il produisait et entièrement indifférent aux formes reçues. Sa mise consistait en une chemise de flanelle rouge, un pantalon de gros drap bleu, une écharpe de même couleur serrée étroitement autour des reins et un chapeau posé n'importe comment, souvent tête nue. Quand je lui parlais de célébrité ou d'influence à exercer, comme de choses désirables et que j'estimerais, il écoutait, souriait et semblait superbement indifférent. Il admirait ce qui était beau dans la nature, l'art et la littérature, et vivrait pour cela, disait-il, sans pensée personnelle. Il ne songeait nullement à la gloire, à aucun gain. Sa grande joie était de trouver quelque chose qu'il jugeât digne d'admiration. Le charme de sa société était dans son enthousiasme pour tout ce qui était noble, le charme de son esprit dans une individualité intense. Ce qui manquait à sa nature, c'était l'intérêt aux choses extérieures, aux choses utiles. S'il arrivait à quelqu'un de dire que la religion, la politique, les affaires avaient un intérêt aussi grand que la littérature et l'art, il ouvrait les yeux avec étonnement et pitié.... »

C'est dans ces dispositions qu'il vint à Paris, en 1840, pour y faire son droit, ayant pris le droit comme autre chose et n'y ayant pas plus de goût que pour la médecine ou la pharmacie. Il s'ennuya à Paris extrêmement, ayant horreur de ce qu'on appelle « la vie d'étudiant » et n'ayant pas encore un dessein de vie littéraire très arrêté. Il habitait rue de l'Est, un petit appartement de garçon où il se trouvait mal installé. Il y restait seul des journées entières, ouvrait un livre de droit qu'il refermait aussitôt, s'étendait sur son lit, fumait beaucoup, rêvait davantage. Il devenait sombre.

Il fréquentait un peu l'atelier de Pradier, où il rencontra un jour Victor Hugo, et où il vit pour la première fois Mme Louise Colet, femme de lettres assez connue, et peut-être trop, à cette époque. On le voyait aussi chez l'éditeur Maurice Schlesinger et chez le docteur Cloquet, ami de son père.

Avec celui-ci il fit, en septembre et octobre 1840, un voyage aux Pyrénées et en Corse, qui lui fut une diversion et qui fit sur lui une impression profonde. Les descriptions qu'il donne, dans ses lettres, des paysages de Corse sont déjà du maître paysagiste qu'il devait être plus tard : « Je puis maintenant te parler de la Corse, sciemment, puisque j'ai vu une bonne partie du littoral occidental. Tout le pays est couvert de montagnes et les chemins montent et descendent continuellement, de sorte qu'on est enfoncé dans les gorges et les makis. Tout à coup le paysage change comme un tableau à vue et un autre horizon apparaît. La route que nous parcourions contournait le bord de la mer et nous mar-

chions sur le sable; il y avait un soleil comme tu n'en connais pas, qui dominait toutes les côtes et leur donnait une teinte blanche et vaporeuse. Tous les rochers à fleur d'eau scintillaient comme du diamant et à notre gauche les buissons de myrte embaumaient. »

Après quelques rapides échappées de ce genre, ou, plus courtes encore, vers Rouen, il revenait à sa chambre d'étudiant, travaillant quelquefois pour un examen « qui le talonnait », plus souvent s'ennuyant à périr, riant du reste de son existence médiocre et en faisant quelquefois un croquis burlesque où l'on peut surprendre déjà le futur peintre des Homais et des Bournisien :

DIALOGUE

MOI, MA PORTIÈRE. (J'entends du bruit.)

LA PORTIÈRE (dans l'antichambre) : C'est moi, monsieur, ne vous dérangez pas. Je vous apporte des allumettes, monsieur; car monsieur en a besoin.

MOI : Oui.

LA PORTIÈRE : Monsieur en brûle beaucoup. Monsieur travaille tant! Ah! comme monsieur travaille! Je ne pourrais en faire autant, moi qui vous parle.

MOI : Oui.

LA PORTIÈRE : Monsieur va bientôt s'en aller chez lui. Vous avez raison.

MOI : Oui.

LA PORTIÈRE : Ça vous fera du bien de prendre un peu l'air; car depuis que vous êtes ici, bien sûr, bien sûr....

Moi : Oui.

La portière (élevant la voix) : Vos parents doivent être contents d'avoir un fils comme vous (c'est son idée fixe ; elle l'a déjà dit à Hamard).

Moi : Oui.

En 1845 il perdit son père, en 1846 sa sœur Caroline, qu'il adorait. Sa mère se trouvait désormais très seule. Il se décida, sans aucune peine, à quitter Paris, qu'il n'aimait guère, et le droit qu'il n'aimait pas du tout, pour vivre à Croisset, près de Rouen, dans une propriété de famille, agréable et même assez pittoresque, d'où l'on voyait la Seine, les bateaux montant et descendant le fleuve, et, au delà de la nappe d'eau, les collines boisées de l'autre rive.

C'est là qu'il vécut trente-quatre ans, jusqu'à sa mort, d'un séjour laborieux et studieux qui ne fut interrompu que par un voyage en Bretagne avec Maxime Du Camp (1846), un voyage en Orient avec le même (1849) et des déplacements à Paris à intervalles irréguliers.

C'est à partir de cette date (1846) qu'il se tourna décidément du côté des lettres, lisant beaucoup, annotant, commentant ses lectures dans ses lettres à ses amis, faisant des projets d'ouvrages et même commençant à écrire, car, selon les souvenirs de sa nièce, Mme Commanville, une première rédaction de *Saint Antoine* est de 1846.

C'est aussi à cette même année qu'il faut rapporter le commencement de ses amours avec Mme Louise Colet. La première lettre de Flaubert à cette dame,

où soient consignés des souvenirs d'intimité, est du 4 août 1846.

Cette aventure, traversée des refroidissements, récriminations, réconciliations et nouvelles ruptures, ordinaires à ces sortes d'affaires, dura huit ans environ, de 1846 au commencement de 1854. On peut la considérer comme ayant été la seule histoire sentimentale de quelque importance dans la vie de Flaubert.

En 1849, il fit avec Maxime Du Camp le voyage en Orient que nous avons mentionné plus haut. Il vit Malte, l'Égypte en remontant le Nil jusqu'à Keneh, la Syrie et la Palestine, Constantinople, Athènes et une partie de la Grèce. Tout l'enchanta, et toute sa vie il rêva de retourner dans ces pays de la couleur et des ruines. Les Pyramides surtout et le grand Sphinx le grisèrent d'une joie ardente : « Nous sommes arrivés au bas de la colline où se trouvent les Pyramides, il y a aujourd'hui huit jours, vendredi [7 décembre 1849] à quatre heures du soir. C'est là que commence le désert. Ç'a été plus fort que moi, j'ai lancé mon cheval à fond de train. Maxime m'a imité et je suis arrivé au pied du Sphinx. En voyant cela, qui est indescriptible (il faudrait dix pages, et quelles pages!), la tête m'a un moment tourné et mon compagnon était blanc comme le papier sur lequel j'écris. Au coucher du soleil, le Sphinx et les trois Pyramides toutes roses semblaient noyés dans la lumière; le vieux monstre nous regardait d'un air terrifiant et immobile. Jamais je n'oublierai cette singulière impression. Nous y avons couché trois nuits, au pied de ces vieilles b....

de pyramides, et, franchement, c'est chouette. Plus on les voit, plus elles paraissent grandes; les pierres qui, à vingt pas, semblent grosses comme des pavés de rue, ont la taille d'un homme environ, et quand on monte sur elles, cela grandit au fur et à mesure, comme lorsqu'on gravit une montagne.... »

A partir de 1850, les incidents de la vie de Flaubert sont ceux de sa vie littéraire et son histoire est presque strictement celle de ses livres.

Il vivait plus des trois quarts de l'année à Croisset, travaillant furieusement, et ne s'accordant que de brefs relâches. Il aimait cette vieille maison, silencieuse, très bourgeoise, de forme longue et basse, toute blanche au milieu des verdures du jardin, éclairée par le reflet de la grande nappe d'eau qui s'étalait devant elle, quelque peu historique du reste, ayant appartenu aux moines de l'abbaye de Saint-Ouen et où il se plaisait à penser que l'abbé Prevost avait écrit *Manon Lescaut.* Dans la cour intérieure il y avait encore quelques toits pointus et des fenêtres à guillotine du XVIIe siècle. Son cabinet de travail, au premier, avait cinq fenêtres, trois sur le jardin, deux sur la Seine.

Il se levait d'ordinaire à dix heures, lisait son courrier et ses journaux, déjeunait à onze heures, très légèrement, se promenait sur la terrasse dominant la Seine, s'asseyait dans un petit pavillon Louis XV qui était à l'extrémité de cette allée et dont les fenêtres donnaient sur la rivière, regardait avec plaisir le paysage familier et écoutait volontiers le bruit de cette « chaîne » qui servait au remorquage de bateaux et dont il a parlé souvent

dans la correspondance. Il rentrait, d'ordinaire, à une heure, travaillait toute l'après-midi, dînait, un peu plus copieusement qu'il n'avait déjeuné, vers sept heures, se permettait une seconde promenade au jardin, puis déclarait « qu'il était temps de retourner à la Bovary » ou à telle autre tâche, et prolongeait le labeur fort avant dans la nuit[1].

Quelquefois, pour affaires, il allait passer une journée à Rouen. Quand il venait à Paris, il recevait dans son petit pied-à-terre du boulevard du Temple Sainte-Beuve, M. et Mme Sandeau, M. et Mme Cornu, Jules Duplan, Charles d'Osmoy, Théophile Gautier, vers la fin de sa vie les Goncourt, Alphonse Daudet, M. Émile Zola, et c'étaient des discussions de littérature et d'art où sa grande voix tonitruait et où l'infâme bourgeois avait à souffrir. Il fréquentait, pendant ces séjours à Paris, le « dîner Magny[2] », qui était une sorte de cénacle et presque une institution. Il s'y rencontrait avec Sainte-Beuve, Gautier, les Goncourt, Gavarni, Renan, Taine, le marquis de Chennevières, Louis Bouilhet, quelquefois George Sand. Mais les seuls événements de sa vie étaient la conception, l'élaboration et la publication de ses livres.

De 1850 à 1856, il projette, prépare, écrit *Madame Bovary*. Ce roman paraît dans la *Revue de Paris*[3] du

1. *Souvenirs* de Mme Commanville.
2. Restaurant de la rue Mazet, aujourd'hui disparu.
3. Une *Revue de Paris* avait été fondée en 1829, par le docteur Véron et avait eu pour directeurs successivement Amédée Pichot, Philarète Chasles, François Buloz. Elle disparut en 1845. — Une seconde *Revue de Paris* vécut de 1851 à 1858 sous la direction de Théophile Gautier, Arsène Hous-

1er octobre 1856 au 15 décembre de la même année. En janvier et février 1857 il soutient le procès en police correctionnelle que le gouvernement avait intenté aux éditeurs de la *Revue de Paris* et à lui-même, à propos de ce roman, supposé immoral; est attaqué très vigoureusement par le procureur impérial M. Ernest Pinard, défendu avec chaleur et éloquence par Me Sénard; et est acquitté avec des considérants assez sévères touchant la moralité de l'ouvrage, mais sur cette conclusion « *qu'il n'apparaît pas que le livre ait été, comme certaines œuvres, écrit dans le but unique de donner une satisfaction aux passions sensuelles, à l'esprit de licence et de débauche, ou de ridiculiser des choses qui doivent être entourées du respect de tous* ».

De 1857 à 1861 il s'occupe à la fois de *Salammbô* et de la *Tentation de saint Antoine*; et *Salammbô*, après des études d'archéologie forcénées et d'immenses efforts littéraires, paraît en 1862.

De 1862 à 1869 il revient aux études de mœurs contemporaines, et à la fois, comme il est naturel à un homme de quarante-cinq ans, réveille ses souvenirs de jeunesse et s'inquiète de questions politiques, ce qui produit, en 1869, *l'Éducation sentimentale*.

A partir de 1870 les événements historiques, l'âge qui s'appesantit sur lui, le peu de succès (comparativement du moins à celui de son premier ouvrage) de *Salammbô* et de *l'Éducation*, une maladie nerveuse cruelle et qui a pour caractère, procédant par

saye et Maxime Du Camp. Elle publia *Madame Bovary* et les *Paysans* de Balzac. Elle fut supprimée, à cause de ses tendances libérales, au lendemain de l'attentat Orsini.

crises foudroyantes, d'être une menace continuelle; tout cela assombrit profondément un homme qui n'avait que trop de penchant inné à la mélancolie. Il a perdu depuis longtemps sa sœur, son ami fraternel Le Poittevin; il a perdu l'amitié de Maxime Du Camp qu'il a rudoyé un peu sans motif. Il perd son vieil ami Louis Bouilhet (1871), il perd sa mère (1872), il perd une partie de sa fortune en en faisant très noblement l'abandon à des parents moins aisés que lui. Il veillit presque seul et triste.

Il n'a pour consolation que le dévouement attentif de sa nièce, Mme Commanville et l'amitié touchante qu'il a contractée avec la délicieuse consolatrice des affligés que fut George Sand dans sa vieillesse.

Celle-ci le soutient, le relève et même l'égaie tant qu'elle peut. Elle réussit à l'amener, trop rarement, à Nohant. Elle lui écrit infatigablement des lettres de sœur aînée qui sont adorables.

Il trouve aussi quelque reconfort dans le talent naissant de Guy de Maupassant, fils d'une de ses amies d'enfance, qu'il prend pour disciple, à qui il enseigne l'art de faire difficilement des œuvres faciles et naturelles et dans lequel il prévoit, en quoi il ne s'est pas trompé, un glorieux successeur.

Il travaille, du reste, avec plus d'acharnement que jamais. Il donne enfin (1874) la rédaction définitive de cette *Tentation de saint Antoine* qui l'a obsédé toute sa vie et qui fut comme la tentation de Flaubert. Il fait jouer sans succès en mars 1874 une comédie triste intitulée *le Candidat*. Il publie en 1877 *Trois Contes*, en un volume qui réussit peu, parce que l'une seulement des trois nouvelles

(*Un cœur simple*) remue un peu le cœur du public. Enfin il se livre à toutes les études possibles, les plus diverses et aussi les plus pénibles, pour écrire le livre qui fut, après *l'Éducation sentimentale* et peut-être avant, son œuvre de prédilection, *Bouvard et Pécuchet*. Épuisé par un travail qui n'était pas en raison du résultat, ni peut-être du dessein, il meurt en laissant inachevé ce dernier ouvrage qui devait former deux volumes et qui dans l'état où il l'a laissé n'en a donné qu'un.

« Las jusqu'aux moelles », il expire en quelques minutes, frappé d'une attaque d'apoplexie, dans la matinée du 8 mai 1880, âgé de cinquante-huit ans et quatre mois. Ses obsèques eurent lieu le mardi 11 mai. Après le service religieux célébré en l'église de Canteleu, commune sur le territoire de laquelle est le domaine de Croisset, le cortège se dirigea sur Rouen pour se rendre au « Cimetière monumental » où Flaubert fut enterré dans la sépulture de sa famille. Il n'était pas de l'Académie française. Sur sa tombe, conformément à sa volonté, aucun discours ne fut prononcé. M. Lapierre, ami intime de la famille et directeur du *Nouvelliste de Rouen*, prononça seulement quelques paroles d'adieu. Un monument, sculpture en bas-relief, composé d'un médaillon-portrait avec allégorie, et qui est l'œuvre admirable de Chapu, a été érigé à la mémoire de Flaubert dans le jardin Solférino, contre la façade du musée de Rouen, le dimanche 23 novembre 1890 [1].

1. Ces détails et ces dates me sont communiqués par M. le maire de Rouen (3 mai 1899). — Le monument du musée de Rouen est reproduit en tête du présent volume.

CHAPITRE II

SON CARACTÈRE

Flaubert était né timide et orgueilleux, et l'on peut, sans trop forcer les choses, ramener tout son caractère à ces deux traits essentiels, et, tout au moins, il n'est rien dans son caractère qui n'ait quelque mélange de ces deux éléments.

L'orgueilleux qui est timide est deux fois orgueilleux, et le timide qui est orgueilleux est deux fois timide. Flaubert était l'un et l'autre jusqu'à un degré où ils sont quelque peu maladifs. Devant les ruines des Tuileries, en 1871 il lui échappait de dire : « Et cela ne serait pas arrivé si l'on avait compris *l'Éducation sentimentale* ». — Il n'admettait dans la discussion aucune contradiction, et l'on évitait de lui en faire tant on savait que ses colères étaient inquiétantes pour lui quand on oubliait de n'être pas de son opinion. Il avait le mépris extrêmement facile pour tout ce qui était différent de lui. Personne n'a jugé de plus haut toute la littérature du XIXe siècle, en estimant du reste que tout ce qui n'est pas littérature est au-dessous

même du mépris et ne vaut pas qu'on prenne la peine de le dédaigner. Il était de ceux qui prennent pour une conviction raisonnée le goût naturel qu'ils ont pour ce qu'ils sont capables de faire et qui méprisent tranquillement tout ce qu'ils sont incapables d'atteindre, s'appuyant inconsciemment sur cet axiome intime : « Cela ne m'intéresse pas, donc c'est misérable ». Il y eut rarement un *moi* plus exclusif et plus intransigeant que celui de Flaubert.

Avec cela, il était timide, presque défiant, craignant de se laisser aller aux expansions que son amour de soi lui conseillait. Il aimait peu l'abandon ni même la confidence, ni même l'interrogation, quoique naturellement bavard et toujours enclin à pérorer. « J'ai été plus de vingt ans, écrit-il à une amie, où je rougissais comme une carotte quand on me disait : « N'écrivez-vous pas? » Tu peux juger de ma pudeur vis-à-vis des autres sentiments.... Je n'aime pas à ce que mes sentiments soient connus du public et qu'on me jette ainsi à la tête, dans les visites, mes passions en manière de conversation.... Je sens que je t'aimerais d'une façon plus ardente si personne ne savait que je t'aimasse.... » — En d'autres termes, il était amoureux et rougissait de cette faiblesse comme un enfant pris en faute et était gêné, dans son amour même, de savoir que son amour était connu. Benjamin Constant avait quelque chose de cela, quand, à Paris, revenant de Coppet, il baissait les stores de sa voiture.

Par ce mélange de timidité et d'orgueil, il était de ceux qui ont toujours envie de parler d'eux et

désir qu'on leur en parle et qui en parlent avec un malaise et qui en entendent parler avec délices, gêne et inquiétude.

Ils en arrivent très vite à être ombrageux et extrêmement susceptibles, et ce fut le cas de Flaubert. J'ai marqué que l'on croit voir entre les lignes de sa correspondance qu'il a vécu amoureux, passionné et chaste jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. Frédéric Moreau de *l'Éducation sentimentale* est lui-même, un peu arrangé, un peu adouci, sans les éclats de colère et les coups de boutoir.

Son irritabilité quand on prétendait le diriger, en toute bienveillance, était extrême et même étrange. Parce que Du Camp lui écrit qu'il y a une place à prendre et qu'il faut se hâter de terminer sa première œuvre, on est un peu étonné qu'il réponde : « Tu me parais avoir à mon endroit un tic ou vice rédhibitoire. Il ne m'embête pas; n'aie aucune crainte; mon parti est pris là-dessus depuis longtemps. Je te dirai seulement que tous ces mots : *se dépêcher*, *c'est le moment*, *place prise*, *se poser*,... sont pour moi un vocabulaire vide de sens... »; et on est un peu stupéfait de ce que, Du Camp ayant trouvé cela un peu désobligeant, Flaubert redouble en répliquant : « ... Mais pourquoi aussi recommences-tu ta rengaine? Je trouve ton affliction à mon endroit comique, et voilà tout. Est-ce que je te blâme, moi, de vivre à Paris et d'avoir publié? Si ta conscience t'a ordonné de me donner ces conseils, tu as bien fait, je te remercie de l'intention. Mais je crois que tu l'étends aux autres, ta conscience, et que si ce brave Louis ainsi que ce bon Théo, que tu associes

à ton désir de me façonner une petite perruque pour cacher ma calvitie, se f... complètement de ma pratique.... Tâche de faire comme eux.... Nous ne suivons plus la même route, nous ne naviguons plus dans la même nacelle. Que Dieu nous conduise donc où chacun demande ! Moi je ne cherche pas le port, mais la haute mer. Si j'y fais naufrage, je te dispense du deuil. »

Ce n'est pas poli ; mais si c'est blessant, c'est que Flaubert a été blessé. On l'a traité comme un homme de lettres ordinaire ; on n'a pas respecté son caractère d'être exceptionnel. Et sa colère en est profonde ; car elle dure ; car il écrit à celle qui était à ce moment sa confidente ordinaire : « Du Camp m'a répondu une lettre *bonhomme* et affligée ; je lui en ai envoyé une autre du même tonneau de vinaigre [que la première]. Je crois qu'il sentira longtemps l'étourdissement d'un tel coup de poing et qu'il se le tiendra pour dit. Je suis très bon enfant, jusqu'à un certain degré, jusqu'à une frontière, celle de ma liberté, qu'on ne passe pas. Or, comme il a voulu empiéter sur mon territoire le plus personnel, je l'ai recalé dans son coin et à distance. Comme il me disait qu'on se devait aux autres, qu'il fallait s'aider, et autres phrases, après lui avoir exprimé fort net que je me f... de tout et de tous, j'ajoutais : « Les autres se passeront de mes lumières et je demande en revanche qu'ils ne m'empoisonnent pas de leurs chandelles », et de même pendant quatre pages. Je suis un barbare, j'en ai l'apathie musculaire, les langueurs nerveuses, les yeux verts et la haute taille. Mais j'en ai aussi l'élan, l'entêtement, l'irascibilité.... »

Que d'emportement pour un procédé obligeant, peut-être insuffisamment respectueux!

Il est en amour comme en amitié. Ses amours sont d'un timide brutal. Il ne faut rien lui demander. Il faut l'accepter quand il s'offre et l'accueillir quand il se présente, ou la révolte est brusque, soudaine, d'une violence étourdissante. Il ne faut pas trop croire celle qu'il a aimée quand elle parle, en Ariane délaissée, de sa « monstrueuse personnalité s'accroissant sans cesse dans la solitude »; mais il y a quelque chose d'assez bien trouvé dans ce mot : « l'être qui, par sa *dureté altière*, exerçait sur moi un ascendant irrésistible ».

D'après tout cela on peut juger s'il était sensible, comme auteur, aux critiques qu'on faisait de ses écrits. Elles l'exaspéraient. Du fameux article de Sainte-Beuve sur *Madame Bovary* il écrit : « L'article de Sainte-Beuve a été bien bon pour les bourgeois. Il a fait à Rouen, m'a-t-on dit, grand effet. » Et notez que l'article de Sainte-Beuve est très élogieux. Quant aux autres : «... celui de la *Chronique*, je le trouve innocent; mais celui du *Courrier franco-italien* est foncièrement malveillant, ce dont je me f... complètement. Je ne comprends pas comment un article de journal peut vous choquer. C'est sans doute un excès d'orgueil de ma part; mais je vous assure que je ne me sens contre le sieur Claveau aucune haine. *Le malheureux* qui croit que je ne m'occupe nullement du style ! »

Cet orgueil, cette timidité, cette susceptibilité, firent de Flaubert un ombrageux, un solitaire, un renfrogné et un misanthrope. Il se confinait dans sa

petite solitude de Croisset en professant pour l'humanité un mépris qui n'était pas assez du dédain et qui était très loin d'être de l'indifférence. Il s'y rencoignait avec un chagrin boudeur, ne permettant qu'à de très rares amis de venir l'y distraire, et ne permettant jamais à une femme, quelques vives instances qu'on fît dans ce dessein et en raison même de l'indiscrétion de ces instances, de l'y venir troubler. Toute son attitude disait net : « *Noli me tangere* ». Sa parole ou sa plume le disait quelquefois : « J'ai des recoquillements si profonds que j'y disparais et tout ce qui essaie de m'en faire sortir me fait souffrir. En allant à la Roche-Guyon [avec l'amie à qui il écrit] j'étais ainsi, et ta voix qui m'appelait à chaque minute et surtout tes attouchements sur l'épaule pour solliciter mon attention me causaient une douleur réelle. Comme je me suis retenu pour ne pas t'envoyer promener de la façon la plus brutale!... »

Il était ainsi dès la première jeunesse ou plutôt, marque très précise du caractère, il prévoyait dès la première jeunesse qu'il serait ainsi toute sa vie. C'est à dix-huit ans qu'il écrivait : « Ne crois pas que je sois irrésolu sur le choix d'un état; je suis bien décidé à n'en faire aucun; car je méprise trop les hommes pour leur faire du bien ou du mal ». — Et c'est à vingt-cinq ans qu'il disait encore : « Le temps est gris, la Seine est jaune, le gazon est vert; les arbres ont à peine des feuilles; elles commencent; c'est le printemps, l'époque de la joie et des amours. Mais il n'y a pas plus de printemps dans mon cœur que sur la grande route où le hâle fatigue

les yeux. — Te rappelles-tu où cela est? C'est dans *Novembre*. J'avais dix-neuf ans quand j'ai écrit cela. Il y a six ans bientôt. C'est étrange comme je suis né avec peu de foi au bonheur. J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe par un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir.... » — Et c'est à trente-deux ans qu'il répète : « De jour en jour je sens s'opérer dans mon cœur un écartement de mes semblables qui va s'élargissant et j'en suis content.... » Et encore : « Pourquoi la découverte d'un méfait quelconque excite-t-il toujours ma gaîté? » Et encore : « J'aime à voir l'humanité et tout ce qu'elle respecte, ravalé, bafoué, honni, sifflé, et c'est pour cela que j'ai quelque respect pour les ascétiques... ».

On voit la suite et succession des sentiments. La susceptibilité devient humeur, l'humeur chagrin, le chagrin misanthropie et la misanthropie un commencement de méchanceté. De là le dernier trait, qui est devenu chez lui une monomanie : l'amour à la fois et la haine de la bêtise, l'amour à la fois et la haine du « bourgeois ». La haine de la bêtise se transformant en un soin passionné de la rechercher pour la haïr et en une diligence amoureuse à la contempler pour l'exécrer davantage. La haine du bourgeois se transformant en une jouissance infinie à le considérer, à le scruter, à le percer jusqu'au fond, pour mieux savourer le mauvais plaisir de le trouver stupide. Dès l'âge de dix-sept ans aux Pyrénées, au lac de Gaube, à l'auberge, il note dans son carnet

de voyage les réflexions les plus ineptes écrites par des voyageurs. « La bêtise, disait-il à ses familiers, la bêtise entre dans mes pores. » — « Le grotesque triste, écrit-il, a pour moi un charme inouï; il correspond aux besoins intimes de ma nature, bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire, mais rêver longuement Je le saisis bien partout où il se trouve, et en moi-même. Voilà pourquoi j'aime à analyser. C'est une étude qui m'amuse.... » — Personne n'a mieux compris le mot de Gresset : « Les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs ». Mais on voit qu'il l'aurait modifié. Il aurait dit : « Les sots sont ici-bas pour nos plaisirs les plus profonds et les plus âpres. Ils sont vénérables et dignes d'une éternelle gratitude pour donner si complaisamment si ample matière à les mépriser royalement. Ils sont les bouffons spontanés et candides des rois de l'esprit et des philosophes misanthropes. Ils sont ici-bas pour les sombres plaisirs des cœurs mélancoliques. »

Et c'est ainsi que Flaubert — avez-vous remarqué plus haut son mot sur les ascètes? — devenait une espèce de moine de la littérature, renfermé, solitaire, morose, voyant l'humanité avec horreur, avec dégoût, avec ironie, avec sarcasme, avec un mauvais rire plus triste que les pleurs, et jetant sur elle ce qu'on appelle des regards de pitié, c'est-à-dire des regards impitoyables.

En cela, et en tout son caractère, il ressemblait beaucoup à Stendhal. Il n'y a même aucune différence, si ce n'est que Stendhal était plus léger. Mais, sans parler de la même absence de sens critique

chez l'un et chez l'autre, ce qui ne rentre pas dans ce dont nous nous occupons pour le moment, même timidité, même orgueil, même mépris, et affecté, du genre humain; même mépris, et affecté, de la littérature contemporaine; même habitude sarcastique; même horreur du bourgeois, c'est-à-dire de « l'être qui a une façon basse de sentir », c'est-à-dire de l'homme qui ne sent pas et ne pense pas d'une façon excentrique; même affectation de goût pour le libertinage, plus forte et plus constante chez le plus âgé que chez le plus jeune; même humeur chagrine et contredisante. — Seulement Stendhal, plus léger, était plus sociable. Chez lui n'était que boutades, à la vérité répétées sans cesse, ce qui chez l'autre était sentiments profonds qu'il remâchait et qu'il recuisait dans la solitude et qui devenaient une partie même, et essentielle, de son être. Très longtemps Stendhal, très misanthrope, aima à porter sa misanthropie dans le monde et à l'y exercer avec une verve quelquefois spirituelle. Assez vite Flaubert, plus misanthrope, s'assit seul à seul et tête à tête avec sa misanthropie et se complut à avoir avec elle d'interminables entretiens.

Moine littéraire, reclus et un peu farouche, comme un religieux passe une vie de contemplations et méditations à se dire que Dieu est grand et que les hommes sont petits, il passa une assez longue vie, presque tout entière, à se répéter que les hommes sont petits et l'art grand et à mépriser les uns et servir l'autre avec une égale ferveur et une égale fougue de dévotion intraitable.

CHAPITRE III

SON TOUR D'ESPRIT ET SES IDÉES

On sait assez que Flaubert fut un romantique et un réaliste, autant l'un que l'autre, comme si, arrivant à la vie littéraire au milieu du XIXe siècle, il eût voulu résumer en lui les tendances des quarante années qui le précédaient et des quarante années qui devaient le suivre. Ce qu'il serait peut-être intéressant de rechercher, c'est comment ce tour d'esprit, cet état intellectuel si complexe, s'est formé peu à peu et développé jusqu'à devenir l'esprit même de Flaubert et le fond même de sa vie intellectuelle.

Dès son enfance, nous le voyons curieux de sensations fortes et même violentes. Elevé dans un hôpital, il grimpe le long des murs avec une petite camarade pour regarder les cadavres de l'amphithéâtre. Dès son adolescence il croit remarquer que les fous et les idiots ont du penchant pour lui, et il a répété plusieurs fois cette remarque qui ne prouve rien, sinon que lui-même était attiré du côté du mystère, et du mystère lugubre.

L'Orient, de tous temps, l'a fasciné. Il en rêva, il

le vit, en rêva plus encore et fut toujours tenté d'y retourner et triste de ne pas y vivre : « Ah! cher vieux! quand irons-nous nous coucher à plat ventre sur le sable d'Alexandrie ou dormir à l'ombre sous les platanes de l'Hellespont? » (1845) « Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec leurs instincts de migration et leurs dégoûts innés de la vie, qui leur faisait quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes. Ils ont aimé le soleil, tous les barbares qui sont venus mourir en Italie; ils avaient une aspiration frénétique vers la lumière, vers le ciel bleu, vers quelque existence chaude; ils rêvaient des jours heureux pleins d'amour, juteux pour leurs cœurs comme la treille mûre que l'on presse avec les mains... » (1846) — « Penser que peut-être jamais je ne verrai la Chine, que jamais je ne m'endormirai au pas cadencé des chameaux! que jamais peut-être je ne verrai dans les forêts luire les yeux d'un tigre accroupi dans les bambous, tu peux traiter tout cela comme des appétits de passion qui ne méritent pas de pitié; mais j'en souffre tant quand j'y pense, ce qui malheureusement m'arrive souvent, que tu en serais émue si tu pouvais voir ce qu'il y a là de lamentable et d'irrémédiable. »

Ainsi toujours; et l'ivresse de la couleur rêvée fut aussi forte en lui que l'enivrement avec lequel il la vit et s'en pénétra délicieusement.

Et encore le goût de la tristesse est très fort en lui. Il y trouve des charmes qu'il aime à analyser pour les goûter plus minutieusement : « Je n'ai jamais vu un enfant sans penser qu'il deviendrait vieillard, ni un berceau sans songer à une tombe.

La contemplation d'une femme me fait rêver à son squelette. C'est ce qui fait que les spectacles joyeux me rendent tristes et que les spectacles tristes m'affectent peu. » Goût du triste, goût du mystérieux, goût du lugubre, goût du macabre, goût de l'exotique, goût de l'Orient et de la lumière éclatante, voilà bien des éléments de l'état d'âme romantique.

Remarquez que c'est même tout le romantisme, à en excepter le fond.

Le fond du romantisme, c'est l'horreur de la réalité et le désir ardent d'y échapper. Le romantisme est essentiellement romanesque. Plus d'observation, puisque l'observation c'est la soumission à l'objet réel; plus de raison, puisque la raison ne fait que partir de la réalité pour en déduire patiemment des idées claires qui ressemblent encore à la réalité en ce qu'elles sont claires et qui ont dans l'enchaînement que la raison leur donne quelque chose de la régularité monotone des choses réelles; plus d'esprit, qui n'est que la raison affinée et rapide et qui n'est souvent que l'observation prompte et ingénieuse; plus de bon sens, qui n'est que la même chose sans finesse et sans promptitude. S'affranchir du réel, grâce à l'imagination, s'en affranchir encore en s'en isolant et en se renfermant dans le sanctuaire de sa sensibilité personnelle : voilà le vrai fond du romantisme de tous les temps, et c'est bien pour cela que, dès que le romantisme perd son influence sur les esprits, la forme de la réaction contre le romantisme est toujours le réalisme.

Or Flaubert a tout le romantisme dans son âme, excepté le fond même du romantisme. Il aime les

jeux de l'imagination, et le mystérieux et l'étrange et le lugubre et la lumière éclatante et les couleurs vives. Il aime la rhétorique, et ses lettres, tant amoureuses qu'amicales, en sont toutes pleines; il aime le rythme, le style périodique harmonieusement balancé, et il s'enivre de la mélodie des phrases de Chateaubriant et de Flaubert lui-même. Seulement il n'a aucunement l'horreur du réel, et au contraire il en a le goût. Il prend des notes, dès l'âge de dix-sept ans, sur les bourgeois qui passent. Plus tôt encore il en prend, qu'il consigne dans sa correspondance d'enfant, sur ses professeurs, ses camarades, tout le petit monde qui l'entoure. Il est observateur-né. Il joue la comédie avec ses petits amis, et ce sont souvent les gens de Rouen qui fournissent de matière à ce théâtre enfantin. Il est une manière de bazochien de quatorze ans. Ses premiers projets littéraires sont romantiques, c'est la Tentation de saint Antoine, un mistère, une Frédégonde; mais son premier livre sera réaliste et d'un réalisme très serré où l'on sent le carnet de notes garni laborieusement pendant des années.

Ses admirations littéraires marquent très nettement cette dualité de tendances, de goût et en quelque sorte de tempérament. Il aime Homère, Eschyle, Plaute, Shakespeare, Byron, Victor Hugo, Chateaubriand, Rabelais, le *Faust* de Gœthe peut-être pardessus tout. Mais il adore aussi Regnier, La Bruyère Le Sage et Voltaire, dont le *Candide* est en possession de le ravir toujours. Ce qu'il chérit donc, ce sont d'une part les hommes de grande imagination, et d'autre part les hommes d'observation précise et

incisive. Entre ces deux groupes se placeront les hommes d'imagination réglée, sereine et un peu froide, et les hommes qui ont surtout de l'esprit, et ce sont tous ceux-là qu'il n'aime point. Il ne fait pas de cas de Sophocle, ni d'Horace, ni de Racine, ni de Lamartine, ni de Sainte-Beuve : « Je suis flatté que vous vous unissiez à moi dans la haine de Sainte-Beuve et de toute sa boutique. J'aime par-dessus tout la plume nerveuse, substantielle, claire, au muscle saillant, à la peau bistrée; j'aime les phrases mâles et non les phrases femelles, comme celle de Lamartine fort souvent.... »

Surtout il n'aime pas les hommes intelligents, les auteurs dont le mérite est d'avoir des idées. Il est limité de ce côté-là d'une manière incroyable.

« A propos de Proudhon, je vous supplie, cher maître, de lire... une histoire d'amour intitulée, je crois : *Marie et Maxime*. Il faut connaître ça pour avoir une idée du style des *penseurs*. C'est à mettre en parallèle avec le *Voyage en Bretagne* du grand Veuillot, dans *Ça et là*. »

— « Ne lisez pas la *Politique tirée de l'Écriture sainte*. L'aigle de Meaux me paraît décidément une oie. »

— « ... Rugissons contre Thiers! Peut-on voir un plus triomphant imbécile, un croûton plus abject, un plus..... [1] bourgeois! Non, rien ne peut donner l'idée du vomissement que m'inspire ce vieux melon diplomatique, arrondissant sa bêtise sur le fumier

1. Ici un mot difficile à réimprimer en ce volume. On le trouvera, si l'on y tient, dans la Correspondance.

de la bourgeoisie! Est-il possible de traiter avec un sans-façon plus naïf et plus inepte la philosophie, la religion, les peuples, la liberté, le passé et l'avenir, l'histoire et l'histoire naturelle, tout et le reste! Il me semble éternel comme la médiocrité. »

— « J'ai lu à Jérusalem un livre socialiste, *Essai de philosophie positive* par Auguste Comte. C'est asommant de bêtise. Il y a là dedans des mines de comique immense, des Californies de grotesque.... »

Le domaine des idées, évidemment, lui est absolument fermé, et un homme intelligent lui paraît un être anormal et quelque chose comme un malfaiteur.

Sa *Correspondance*, si intéressante à d'autres égards, est sur ce point trop instructive. Il y est sans cesse question de littérature et il n'y a pas une idée générale, sauf celle-ci que la littérature doit être impersonnelle, ce qui chez lui est un sentiment et dérive d'un sentiment, et est affirmé très énergiquement, non exposé et établi en doctrine. Le sens critique manque complètement à Flaubert, et il ne l'aime pas chez ceux qui l'ont et il suffit qu'on le possède pour qu'on lui déplaise.

Il faut en revenir là : les imaginatifs et les observateurs, il n'aime que ceux-ci à gauche et ceux-là à droite. Les intelligents, les raisonneurs, les spirituels, les gracieux aussi et les aimables lui échappent ou le blessent; il s'en détourne ou les injurie.

Il a eu une période de métaphysique et de philosophie mystique sous l'influence de Le Poittevin, vers dix-huit ans, et quand il lut *Louis Lambert*, de Balzac, il reconnut ses rêveries d'autrefois, et ses idées, et ses projets, et même ses phrases. Il a

songé à écrire « un roman métaphysique et à apparitions ». Mais c'est uniquement l'élément mystérieux et effrayant de l'affaire qui l'intéressait : « Ce diable de livre m'a fait rêver d'Alfred [Le Poittevin] toute la nuit.... Oh! comme on se sent près de la folie quelquefois, moi surtout. Tu sais mon influence sur les fous et comme ils m'aiment! Je t'assure que j'ai peur maintenant.... Quel sacré livre! Il me fait mal. Comme je le sens!... J'utiliserai tout cela [sa maladie nerveuse] en l'introduisant dans un livre, ce roman métaphysique et à apparitions dont je t'ai parlé; mais comme c'est un sujet *qui me fait peur*, sanitairement parlant, il faut attendre.... »

Ses moments de philosophie n'ont donc été qu'une forme encore particulière de son romantisme, de son goût inquiet et maladif du mystérieux, du fantastique et de l'effroyable. Il aimait voir avec précision, netteté, relief, minutieusement et sûrement; et il aimait à imaginer des choses vastes, immenses, colossales, effrayantes et un peu monstrueuses. Son esprit était ainsi partagé entre le besoin de la réalité et le besoin aussi d'une imagination déchaînée et puissamment féconde.

Et c'est ainsi que s'est formé ce singulier réaliste-romantique qu'a été Flaubert. Et lequel des deux était le fond même de l'illustre auteur? En vérité je n'en sais rien, et sait-on, dans un homme complexe, où est le fond? Il y a des tendances diverses qui, ou se combattent, ou se neutralisent, ou trouvent le moyen de se combiner harmonieusement, ou cèdent le pas, successivement, l'une à l'autre et celle-ci à celle-là.

Si l'on veut comme mon intuition là-dessus, il me semble que le fond, chez Flaubert, était le romantisme. C'est ce qui domine en lui quand il s'abandonne, dans sa correspondance. C'est où il semble revenir avec plaisir et préférence. Des auteurs qu'il aime, c'est encore ceux chez qui l'imagination domine qu'il aime le plus. Quand il écrit un livre réaliste, il exprime le dégoût qu'il en éprouve avec plus d'énergie que quand il écrit un livre romantique; et, en écrivant le livre réaliste il songe au livre romantique qu'il écrira ensuite, avec plus de plaisir, que, quand il écrit un livre romantique, il ne songe au livre réaliste qui viendra après. Oui, le fond est plutôt romantique. C'est de la gloire de Chateaubriand qu'il a rêvé plus que de la gloire de Le Sage, encore que, ne se trompant point sur sa nature, il les aime tous deux; mais les *Martyrs* lui imposent plus, très évidemment, que le *Gil Blas*.

En tout cas, les deux penchants, s'ils n'étaient pas aussi forts l'un que l'autre, étaient très impérieux tous deux en lui. Car ils se balancent, pour ainsi dire, au cours de sa vie littéraire. Invariablement une œuvre romantique succède à une œuvre réaliste et ainsi de suite. C'est *Salammbô* après *Madame Bovary*; c'est *l'Éducation sentimentale* après *Salammbô*; c'est la *Tentation de Saint Antoine* après *l'Éducation sentimentale*, et c'est *Bouvard et Pécuchet* après la *Tentation de Saint Antoine*. L'alternance est constante. Et elle n'est pas fortuite. Dans sa correspondance c'est autant du roman qu'il fera que de celui qu'il fait, c'est plus du roman qu'il fera que de celui qu'il fait qu'il aime à parler; et c'est tou-

jours un roman d'un esprit tout différent qu'il se propose d'écrire après que celui qui est en train sera fini. L'accès romantique lui inspire invinciblement le désir d'une crise réaliste et réciproquement. L'imagination satisfaite, et avant même qu'elle le soit, le besoin du réel se fait sentir d'autant et avec recrudescence; le besoin du réel satisfait et avant même qu'il le soit, l'imagination réclame sa part et on la lui promet avec ardeur. Il y a là deux tyrannies intérieures en sens contraires.

Cela se voit et dans ce qu'il fait et dans ce qu'il lit. Lisant *le Rouge et le Noir*, il s'écrie : « Je trouve cela mal écrit et incompréhensible comme caractères et intentions,... c'est ce bon Sainte-Beuve qui a mis ça à la mode. On se pâme d'admiration devant des talents qui ont pour toute recommandation d'être obscurs. Je n'ai rien compris à l'enthousiasme de Balzac pour un pareil écrivain. » Jugement un peu ridicule, sans doute; mais ce que j'y vois surtout c'est ceci : en présence d'une œuvre réaliste Flaubert est choqué surtout de ce qu'elle ne soit pas *écrite*. « Mal écrit,... un pareil écrivain.... » Il ne peut pas lire cinq cents pages d'observations morales écrites en style froid et terne. Le romantique s'indigne, exactement, du reste, comme Victor Hugo s'est indigné contre le même livre et pour mêmes raisons. Et cela lui ferme les yeux sur l'étonnante vérité psychologique.

En sens inverse, lisant les *Misérables*, il s'écrie : « Les *Misérables* m'exaspèrent et il n'est pas permis d'en dire du mal. On a l'air d'un mouchard.... Moi qui ai passé ma vie à l'adorer je suis présentement indigné. Il faut que j'éclate.... Je ne trouve dans ce

livre ni vérité ni grandeur. Quant au style, il me semble volontairement incorrect et bas. C'est une façon de flatter le populaire.... Et des types tout d'une pièce comme dans les tragédies! Où y a-t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean et des hommes politiques comme les stupides cocos de l'A. B. C.?... Ce sont des mannequins, des bonshommes en sucre, à commencer par Monseigneur Bienvenu.... »

Il n'a pas tout le tort; mais voyez-vous, surtout, le réaliste en présence d'une œuvre romantique et que le souci du *réel*, de la *vérité* empêche de goûter le genre de plaisir que l'œuvre est faite pour donner. Qui va songer à chercher de la vérité psychologique dans Victor Hugo? Mais Flaubert en a besoin et qu'il n'en trouve point cela lui ferme les yeux sur la beauté épique de l'œuvre, à ce point qu'il va jusqu'à la trouver écrite en style incorrect et bas, ce qui décidément est un peu étrange. Le réaliste a empêché le romantique d'admirer ou de se laisser séduire.

Et cela aide à comprendre pourquoi Flaubert a un sens critique si douteux, si confus et, tranchons le mot, si obtus. Il a toujours en lui — sans compter son orgueil quand il s'agit d'un contemporain et personne ne fut plus « auteur » que Flaubert, — il a toujours en lui quelque chose qui l'empêche de se livrer, et c'est son réalisme quand il s'agit d'une œuvre romantique, et c'est son romantisme quand il s'agit d'une œuvre réaliste, et c'est le conflit de ces deux tendances de temps en temps, peut-être toujours.

Une seule idée littéraire a été très fixe chez lui, et aussi très suffisamment nette, et aussi très forte et énergique, parce que, comme je l'ai dit, c'était un sentiment devenu une idée. Il a affirmé opiniâtrément que la littérature devait être « impersonnelle », c'est-à-dire que l'auteur ne devait jamais apparaître dans son œuvre, jamais y faire confidence de ses sentiments, de ses idées, de ses convictions, jamais y parler comme d'homme à homme, jamais, même indirectement, faire entendre ou soupçonner par elle quels peuvent être ses convictions, idées, sentiments ou états d'âme.

On sait assez que cette idée, il l'a cent fois répétée, retournée sous toutes ses formes, aux dernières années de sa vie, dans sa correspondance avec George Sand; mais il faut remarquer qu'il l'a toujours eue. C'est en 1852 qu'il écrit : « *Bovary* aura été un tour de force inouï, dont moi seul jamais aurai conscience : sujet, personnages, effet, etc., tout est *hors de moi*.... Je crois, du reste, qu'en cela je suis dans la ligne. Ce que vous faites n'est pas pour vous, mais pour les autres; l'art n'a rien à démêler avec l'artiste. Tant pis s'il n'aime pas le rouge, le vert ou le jaune. Toutes les couleurs sont belles. Il s'agit de les peindre. » — C'est en 1852 qu'il écrit encore : « ... tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi même. Cela réussit une fois, dans un cri ; mais quelque lyrisme qu'ait Byron par exemple, comme Shakespeare l'écrase à côté avec son impersonnalité surhumaine! Est-ce qu'on sait seulement s'il était triste ou gai? *L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu.*

Moins je m'en fais une idée et plus il me semble grand. Je ne peux rien me figurer sur la personne d'Homère, de Rabelais, et quand je pense à Michel-Ange je vois de dos seulement un vieillard de stature colossale sculptant la nuit aux flambeaux. » — C'est en 1854 qu'il écrit tout de même : « La personnalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise une bonne partie de la littérature contemporaine. Que de sentiments, que de tendresses, que de larmes ! Il n'y aura jamais eu de si braves gens. Il faut avoir avant tout du sang dans les phrases et non de la lymphe.... La fable des *Deux Pigeons* m'a toujours plus ému que tout Lamartine; mais si La Fontaine avait dépensé d'abord sa faculté aimante dans l'exposition de ses sentiments personnels, lui en serait-il resté suffisamment pour peindre l'amitié de deux oiseaux?... »

Cette idée est chère à Flaubert, d'abord parce qu'elle est chez lui un sentiment et tient à son caractère; ensuite parce que c'est une idée de réaliste; enfin parce que rien dans le romantisme de Flaubert, dans la manière dont il entend le romantisme, ne la contrarie.

Cette idée tient à son caractère ; elle est une forme de sa timidité orgueilleuse, de sa susceptibilité ombrageuse. Il n'aime pas qu'on s'occupe de lui, il n'aime pas occuper de lui les autres. Il ne se livre pas; il n'ouvre pas sa porte à tout venant. *Noli me tangere*; et par conséquent n'allons pas au-devant du contact. Il est impersonnel parce qu'il est *distant*. La littérature personnelle lui paraît une forme particulière de la prostitution.

Et cette idée est une idée de réaliste : le fond de l'art réaliste, c'est un effort pour se *dépersonnaliser*, pour se « soumettre à l'objet », pour n'être qu'un peintre qui voit bien et qui peint exactement. Pour cela il serait bon de ne pas sentir. Sentir en regardant aboutit à voir les choses, non comme elles sont, mais comme on voudrait les voir. L'impassibilité est une condition du réalisme. Tout au moins, puisqu'on sent toujours, faisons au moins comme si nous ne sentions pas, et, en tout cas, ne montrons point que nous sentons. Ne lâchons point la bride à nos sentiments en peignant ceux des autres. Cette intervention de nous-mêmes à travers la mêlée de nos personnages changerait complètement le caractère de notre peinture. Les plans seraient confondus et la perspective faussée; car il adviendrait que, tantôt il y aurait choses vues de loin, pour que l'ensemble en soit bien saisi, chacune à sa place et dans sa proportion juste; tantôt rapprochement brusque quand, pour ainsi parler, nous nous jetterions au milieu d'elles et nous mêlerions à elles. Un artiste réaliste est donc forcément impersonnel; il est réaliste parce que sa personnalité ne le domine et ne le tyrannise point, et son art même l'oblige et l'habitue à faire abstraction de sa personnalité. A lire Le Sage on ne sait rien de Le Sage, sinon que c'est un homme qui voit bien et qui écrit bien.

Et enfin ce que Flaubert avait de romantisme, la manière dont il était romantique ne contrariait nullement cette idée, ne l'empêchait aucunement de l'avoir. J'ai dit qu'il était romantique moins l'horreur du réel, moins le désir d'échapper à la réalité. J'ai

dit qu'il était romantique par l'imagination beaucoup plus que par la sensibilité. Dès lors, ni il ne sent le besoin d'épancher ses sentiments dans ses livres, ni son imagination n'a besoin du rêve, de la rêverie, de la « songerie », où toujours la personnalité se retrouve et même où elle s'étale de tout son cœur. Son imagination n'a besoin que de vastes horizons et de lumière, ou de fictions lugubres et violentes, et dans ces cas, sans doute il faut créer et non plus seulement regarder et voir, mais il est absolument inutile d'intervenir de sa personne et de pousser son « moi » au dehors et de le verser dans ses écrits.

Voyez ce livre, dont il a rêvé, ce livre « métaphysique et à apparitions ». Il l'attirait, parce qu'il était puissant et sombre et l'auteur de la *Tentation* a toujours eu quelque projet d'Apocalypse; mais il y a renoncé parce qu'il eût été trop personnel, et que force eût bien été que ce fût Flaubert lui-même et son être le plus intime que Flaubert mît par le menu dans son livre. Il a reculé, moitié par principe, moitié, comme on l'a vu, par une sorte de répulsion.

La littérature personnelle lui était donc odieuse naturellement, et ce qu'il avait de réaliste le confirmait dans cette aversion et ce qu'il avait de romantique n'était pas de nature à vaincre ni à atténuer ce dégoût. De là est résulté ce phénomène singulier en apparence d'un romantique ennemi déclaré et même furieux de la littérature personnelle, sans cesser d'être romantique, alors que le romantisme semble n'être que la littérature personnelle elle-même et est défini d'ordinaire et se définit lui-même assez souvent par ce mot. C'est que le romantisme est

cela d'abord; mais est aussi autre chose , et que c'est cela que Flaubert en a laissé et cet « autre chose » qu'il en a pris.

Très conforme en cela au mouvement de son temps, d'accord avec le groupe de 1850 et marchant du même pas, seulement avec plus de décision. Car la transition entre l'âge romantique et l'âge réaliste consiste précisément en ceci que parmi les derniers venus du romantisme ceux qui n'étaient pas de simples esprits à la suite ont conservé tous les goûts romantiques, sauf le besoin d'échapper au réel et de le fuir. Mais c'était garder tout du romantisme sans en avoir l'âme. Et en effet, les Gautier et les Lecomte de l'Isle n'ont que l'enveloppe, en quelque sorte, du romantisme, l'écorce brillante et lustrée et splendide; et le fond, plus ou moins, leur en échappe. — Et alors vient peu à peu, chez les artistes puissants, le besoin d'avoir un fond à leur tour et une substance ; et ils les trouvent dans la réalité. Et pendant quelque temps, selon leur goût ou leur manque de goût, ou ils revêtent la réalité des couleurs, des splendeurs et des pourpres du style romantique, et cela fait des œuvres hétérogènes ; — ou, plus avisés, ils vont chercher des réalités encore, mais des *réalités lointaines*, exotiques ou antiques, qui, à cause de leur éloignement, supportent l'enveloppe et le revêtement romantiques, et c'est ce qu'a fait si souvent Lecomte de l'Isle ; — ou ils font deux parts : l'une pour le réalisme, pour la réalité proche, en la revêtant de la forme sobre et précise qui lui convient; l'autre pour les réalités lointaines, et, quand ils en sont à celles-ci, ils rentrent dans le

droit d'user de tout l'éclat et de tous les procédés du style romantique; et c'est ce départ qu'a fait Flaubert et d'après ce départ qu'il a comme distribué ses ressources.

Et enfin un temps viendra où, le fond emportant la forme et l'entraînant dans sa chute quand il tombe, l'aversion pour le réel disparaissant fera disparaître le style romantique lui-même, et où il n'y aura plus que des œuvres proprement réalistes avec le style dépouillé nu et nerveux qui leur convient.

Pour en revenir à Flaubert seul, le romantisme qui était en lui devait en faire une manière de Lecomte de l'Isle en prose; le réalisme qui était en lui devait en faire une manière de Le Sage, plus pénétrant, plus vigoureux et plus amer : « *Il y a en moi deux bonshommes distincts*, un qui est épris de *gueulades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit. Celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. » — Il a obéi à cette double nature, comme un être qui vivait d'une vie intérieure trop forte pour sacrifier ou refouler un seul de ses instincts. Il a suivi avec fermeté ces deux chemins, toujours attiré vers l'un quand il suivait l'autre, toujours ramené au premier quand il avait longtemps marché dans le second, n'entre-croisant pas du reste, ou fort peu, parce que, très artiste, il avait un sentiment très vif de l'unité de ton nécessaire à l'œuvre d'art.

CHAPITRE VI

LE ROMANTIQUE : *SALAMMBÔ*

Salammbô, *la Tentation de Saint Antoine* sont comme l'aboutissement de ce rêve d'Orient qui obséda Gustave Flaubert toute sa vie. Ils sont tout le romantisme de Flaubert et ils le caractérisent. Le romantisme de Flaubert consistait à évoquer de grands paysages où la documentation avait une part, les souvenirs une autre et le rêve une autre encore et la principale. Il y a des paysages d'Orient antique dans sa correspondance, de très bonne heure, dès 1851 :

« J'ai passé trois fois par Eleusis. Au bord du golfe de Corinthe, j'ai songé avec mélancolie aux créatures antiques qui ont baigné dans ces flots bleus leurs corps et leurs chevelures. Le port de Phalère a la forme d'un cirque. C'est bien là qu'arrivaient les galères à proue chargées de choses merveilleuses, vases et courtisanes. La nature avait tout fait pour ces gens-là, langue, paysage, anatomies et soleils; jusqu'à la forme des montagnes qui est comme sculptée et a des lignes architecturales plus que partout ailleurs.... Avoir choisi Delphes pour y

mettre la Pythie est un coup de génie. C'est un paysage à terreurs religieuses, vallée étroite entre deux montagnes presque à pic, le fond plein d'oliviers noirs, les montagnes rouges et vertes, le tout garni de précipices, avec la mer au fond et un horizon de montagnes couvertes de neige.... La route de Mégare à Corinthe est incomparable : le sentier taillé à même la montagne, à peine assez large pour que votre cheval y tienne à pic sur la mer, serpente, monte, descend, grimpe et se tord aux flancs de la roche couverte de sapins et de lentisques. D'en bas vous monte aux narines l'odeur de la mer; elle est sous vous, elle berce ses varechs et bruit à peine; il y a sur elle, de place en place, de grandes plaques livides comme des morceaux allongés de marbre vert, et derrière le golfe s'en vont à l'infini mille découpures des montagnes oblongues à tournures nonchalantes. En passant devant les roches scirroniennes où se tenait Scirron, brigand tué par Thésée, je me suis rappelé le vers du doux Racine :

Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre.

Etait-ce couenne, l'antiquité de tous ces braves gens-là! Il n'y a qu'à voir au Parthénon, pourtant, les restes de ce qu'on appelle le type du beau. S'il y a jamais eu au monde quelque chose de plus vigoureux et de plus « nature », que je sois pendu! Dans les tablettes de Phidias les veines des chevaux sont indiquées jusqu'au sabot et saillantes comme des cordes. Quant aux ornements étrangers, peintures, colliers en métal, pierres précieuses, etc., c'était prodigué. Ça pouvait être simple, mais en tous cas c'était riche. »

Toute l'inspiration première de *Salammbô* et même de la *Tentation* est dans cette page : goût de l'Orient et de l'Orient antique, besoin de l'évoquer et de le faire revivre, sentiment profond de la couleur, du relief et des senteurs, goût des splendeurs et du faste descriptif, goût du mystérieux et de l'horreur sacrée des religions antiques, souci du détail matériel très précis et très accusé et très exact au milieu même de l'éclat et des reluisances, mépris de ceux qui ont simplifié et adouci tout cela, au lieu de le surcharger de couleurs, de « richesses » et d'ornements. L'imagination de Flaubert à la fois comprend l'Orient antique et le refait plus somptueux, plus ruisselant de lumières, plus aveuglant, plus encombré d'un « luxe barbare », comme dit Virgile, que sans doute il n'a été. C'est l'antiquité vue par Lecomte de l'Isle, qui, après tout, peut-être la voit bien; mais enfin c'est tout à fait l'antiquité des romantiques; c'est *Salammbô*. — *Salammbô* vivait dans le cerveau de Flaubert dès 1851.

Voyez encore comme il parle du romantisme comme étant son fond même et sa « nature ». Il est vrai que c'est au moment où il écrit *Madame Bovary* et il n'a jamais de démangeaison romantique plus vive que quand il écrit un livre réaliste; mais enfin voyez ce qu'il en dit : « Ce qui m'est naturel à moi, c'est le non naturel pour les autres, l'extraordinaire, le fantastique, la hurlade philosophique, mythologique. Saint Antoine [1] ne m'a pas demandé le quart de la tension d'esprit que *Bovary* me cause; c'était un déversoir; je n'ai eu que plaisir à écrire et les dix-huit mois que j'ai passés à en écrire les cinq

cents pages ont été les plus profondément voluptueux de ma vie. »

Et il redouble et renchérit en ce sens : « De l'air, de l'air, les grandes tournures, les larges et pleines périodes se déroulant comme des fleuves, la multiplicité des métaphores, les grands éclats du style, tout ce que j'aime enfin !.. »

Oui, le romantisme descriptif; le romantisme non sentimental et élégiaque; le romantisme non médiéval et néo-chrétien, mais le romantisme de la couleur et des rythmes; le romantisme pictural, sculptural et musical; le romantisme qui, par ces tendances-ci, fut toujours attiré soit vers l'Orient, soit vers l'antiquité comprise à la manière d'Homère ou des Alexandrins et ayant encore ainsi quelque chose d'oriental; le romantisme qui commence aux *Orientales* de Victor Hugo et qui se continue par une bonne partie de Théophile Gautier, par une partie considérable de Gérard de Nerval, par la partie essentielle de Lecomte de l'Isle; le romantisme des « vers spacieux et marmoréens »[2] et des périodes spacieuses et marmoréennes, c'est le romantisme de Flaubert; et c'est de lui que sont nées *Salammbô* et la *Tentation de Saint Antoine*[1].

« Je suis las des choses laides et des vilains milieux.... Je vais pendant quelques années peut-être vivre dans un sujet splendide et loin du monde moderne, dont j'ai plein le dos. Ce que j'entreprends est insensé et n'aura aucun succès dans le public.

1. Il avait écrit, non publié, une première rédaction de *Saint Antoine* avant *Madame Bovary*, vers 1846 (voir *supra*, I).
2. Expression de Lecomte de l'Isle.

N'importe! Il faut écrire pour soi avant tout. C'est la seule chance de faire beau. » C'est ainsi que le 11 juillet 1858, Flaubert annonçait *Salammbô* à un de ses amis. Il prédisait juste. *Salammbô* n'a pleinement satisfait que son auteur. Elle n'a point réussi auprès du grand public. C'est à propos d'elle qu'il faut répéter le mot d'une grande dame du XVIIe siècle à propos de *la Pucelle* : « C'est beau; mais c'est ennuyeux ». Un ami de Sainte-Beuve lui disait sur *Salammbô* : « C'est plus fatigant qu'ennuyeux ». Je saisis mal la nuance. C'est très fatigant et c'est aussi ennuyeux que fatigant. Je ne crois pas qu'un seul lecteur soit de bonne foi s'il dit qu'il a lu *Salammbô* sans la laisser reposer plusieurs fois un assez long temps, pour se reposer lui-même. « Je veux lire en trois jours l'*Iliade* d'Homère », disait Ronsard. On peut lire en trois jours *Salammbô*, mais seulement par ferme propos et gageure, et ce ne sera pas impunément.

La faute en est d'abord à une erreur initiale sur le choix du sujet. Le roman historique, qui n'est pas un genre plus faux qu'un autre, et tous les genres littéraires sont faux, excepté l'élégie très simple et sans ornement, le roman historique n'intéresse qu'autant que l'époque où il est placé nous est assez connue déjà, et qu'autant que les événements qui s'y déroulent engagent une de nos passions et l'émeuvent très fortement.

Il faut que l'époque nous soit assez connue d'avance, parce que si elle ne l'est pas, le roman historique *nous instruit trop pour nous émouvoir*. Comme il nous *révèle* un monde ignoré, nous le prenons immédiatement pour un livre d'histoire, et,

comme un livre d'histoire, nous l'interrogerons sur les pays, les climats, la topographie, les monuments, les usages, les mœurs et les costumes, et nous le lirons avec l'intérêt que nous apportons à un dictionnaire d'archéologie. C'en est un, certes, mais exclusif de « l'intérêt » proprement dit et contraire à celui-ci, et qui l'empêche de naître. L'enseignement nous divertit de l'émotion, et plus le livre nous instruit, moins il nous passionne. Quand l'émotion veut naître, nous l'écartons comme élément étranger à la curiosité qui nous occupe. Les personnages peuvent être intéressants, mais les détails inconnus complètement de nous et qu'on nous fait connaître relèguent et repoussent les personnages. Il y a deux manières de nous intéresser; on en a pris une, soit, mais il ne faut pas compter sur l'autre en même temps. Elles sont contraires. Le plaisir d'être instruit est fort, mais froid. Cette froideur studieuse ne s'accommodera pas de l'émotion romanesque et ne lui permettra pas de se produire. — Quand nous connaissons déjà *l'essentiel* de ce que le roman met sous nos yeux, les détails nouveaux qu'il nous apporte nous amusent et nous occupent sans nous distraire et ils se mêlent à notre émotion comme un léger surcroît d'intérêt et comme un ornement de l'ouvrage; mais ils ne nous empêchent pas de nous livrer au roman lui-même ou au poème. C'est le cas d'Homère pour les Grecs, les Romains et nous; c'est le cas de Virgile pour les Romains et nous; c'est le cas des *Martyrs* pour nous. Ce n'est pas le cas de *Salammbô*, qui nous révèle un monde sur lequel nous n'avons aucune notion. Dès que nous l'avons ouvert, nous

ne songeons qu'à apprendre Carthage; et Salammbô, Matho et Narr'Havas, en tant que personnages de roman ou de drame, nous sont indifférents.

N'est-il pas vrai que les personnages qui intéressent le plus, pour lesquels, du moins, l'intérêt commence à naître dans *Salammbô*, sont Spendius et Hannibal enfant? C'est que nous connaissons les Grecs, un peu, dont Spendius est ici comme le type, et que nous connaissons Hannibal et que ce qu'on nous dit de son enfance mystérieuse et déjà héroïque nous pique d'autant et nous attire. Par ces deux personnages, dont l'un n'est pas le principal et dont l'autre n'est qu'épisodique, le roman rentre dans les conditions nécessaires du roman historique. Par sa constitution générale et son caractère général il en sort.

Je dis encore que le roman historique n'intéresse qu'en tant que les événements qu'il déroule engagent et excitent une de nos passions, soit éternelles, soit contemporaines. La *Pharsale*, qui est un roman historique, nous intéresse parce qu'elle est la lutte de la liberté qui meurt et du césarisme qui naît. Une Cléopâtre quelconque nous intéressera, parce que la question est de savoir si Rome ou l'Orient prendra ou gardera l'empire du monde. Un Sertorius nous intéressera, parce que la question est de savoir si tel peuple et, par extension, tous les peuples, garderont leur autonomie ou seront absorbés par Rome conquérante. Le duel entre Rome et Carthage, pris à tel ou tel moment, nous passionnerait, parce que la question est de savoir si le génie carthaginois ou le génie romain finira par l'emporter dans le monde. Il faut toujours que, dans le roman historique, des

destinées générales du monde et telles que nous puissions nous intéresser pour elles, soient en jeu et très visiblement en jeu devant nos regards.

Dans *Salammbô*, il est question de la lutte entre Carthage et des mercenaires barbares qui se sont mis à sa solde et qui, trompés par elle, se sont irrités contre elle. Aucun parti ne nous passionne. Que Matho ou Hannon triomphe, il ne nous importe. Férocité barbare, férocité punique, l'une contre l'autre, que celle-ci soit victorieuse ou celle-là, rien ne nous est plus étranger. On se surprend, en lisant *Salammbô*, à s'intéresser à ce dont il n'y est nullement question, c'est-à-dire à Rome. On se surprend à se dire : « Rome à la fin interviendra et ce sera intéressant »; parce que nous connaissons assez d'histoire pour savoir que la clef des destinées du monde est à Rome, et que, si Rome intervenait, le roman rentrerait dans les conditions du roman historique tel que nous le comprenons, tel qu'il faut qu'il soit pour nous prendre.

Il y a un autre moyen de rendre le roman historique intéressant; c'est de le traiter comme un roman ordinaire et de nous satisfaire par la peinture curieuse des sentiments des personnages, et dans ce cas « l'historique » n'est plus que le cadre et le fond du tableau. Les meilleurs romans de Walter Scott sont conçus ainsi et c'est l'âme de Louis XI qui avant tout nous attire et nous retient dans *Quentin Durward*. Je ferai remarquer que dans cette manière le roman historique baisse d'un degré, puisqu'il n'est plus qu'un roman d'analyse morale comme un autre, ou à très peu près, et puisque

l'intérêt historique n'est plus l'élément principal de ce roman historique. Autant vaudrait tout simplement analyser des âmes du monde contemporain. Mieux vaudrait, parce que, comme pour les âmes contemporaines de la nôtre nous avons le contrôle en nos mains, l'auteur peut nous les peindre dans un détail diligent, pénétrant et curieux, dont nous sommes juges; tandis que pour les âmes des temps anciens, ce contrôle nous manquant, ce sont les sentiments les plus généraux seulement et dans leur généralité seulement, que l'auteur peut nous présenter et nous peindre. Mais enfin c'est une manière encore de traiter le roman historique, et je n'ai pas besoin de faire remarquer que c'est, à peu de chose près, la manière dont nos tragiques et Shakespeare lui-même ont traité la tragédie.

Or, cette manière-là elle-même, Flaubert n'a pas su la prendre. À considérer les choses ainsi, les deux héros du « drame » sont Salammbô et Matho. Or Matho et Salammbô ne sont analysés et pénétrés ni l'un ni l'autre. Matho est passionnément amoureux et c'est tout. Salammbô est confuse et énigmatique. Flaubert lui-même reconnaît dans sa lettre à Sainte-Beuve qu'il n'a pas pu la connaître, parce que la femme d'Orient est inaccessible. Alors, quoi donc? Alors c'est à l'élément historique que nous sommes rejetés et j'ai dit pourquoi il est dans *Salammbô* d'un faible intérêt pour nous.

Autre manière encore d'exciter l'intérêt, l'attrait du mystérieux. Nous y sommes tous très sensibles, si positivistes que nous croyions être devenus. Une force obscure et cachée, dépassant l'homme et ses

desseins, et agissant à travers les événements d'une manière inattendue, vaguement logique pourtant, nous impose et nous remplit d'une curiosité mêlée d'inquiétude et d'un commencement d'effroi qui est un « intérêt » au premier chef. Flaubert a cherché cet élément d'émotion. Il a inventé le Zaïmph, le voile sacré, auquel les destinées de Carthage sont attachées comme celle de Troie au Palladium. Rien n'était plus heureux comme ressort poétique. Il a mal manié celui-là. Le Zaïmph devait sans cesse occuper nos esprits, ramener à lui notre attention, ne point la laisser s'égarer que par de courts relâches. Il disparaît à peu près dans ce poème trop touffu. On le perd de vue, on le revoit, on se dit que c'est à lui qu'il faut songer; mais on n'y songe point; et l'auteur n'a pas su faire qu'on y songeât à peu près sans cesse et qu'il fût au moins notre préoccupation subconsciente continuelle.

Et enfin, il faut absolument dans un grand poème un personnage central, très nettement et impérieusement central, pour ainsi dire, et puisque ce n'est pas le Zaïmph, que ce soit un être humain. Dans l'*Iliade*, quoique *composée* après coup, c'est Achille, dans l'*Odyssée* c'est Ulysse, dans l'*Enéide* c'est Énée, quoique trop pâle, ou plutôt c'est Rome. Dans *Salammbô* il y a à cet égard erreur absolue. Le personnage principal devait être Salammbô; et c'est Mathô. Le personnage principal devait être Salammbô; c'est très évident. Quelle est la question? Une ville qui se défend. Tombera-t-elle? Il faut la personnifier dans quelqu'un. Si ce n'est pas dans le Zaïmph, que ce soit dans Salammbô. La vierge pieuse, la vierge

sacrée, consacrée à la déesse la plus pure de la ville capable de sacrifier ses pudeurs et ses religions personnelles pour la religion de la cité et pour la cité elle-même, voilà évidemment la personnification même de Carthage. Il faut à toute force qu'elle occupe le centre du tableau, et que, invisible ou présente, elle domine toujours tout l'horizon. Or ce qui attire notre regard sans cesse c'est Mathô, et non pas même Mathô amoureux de Salammbô, ce qui serait une façon de nous ramener à Salammbô elle-même, mais Mathô guerroyant, Mathô combattant, Mathô chef d'armée et chef de peuples. Salammbô, comme le Zaïmph, paraît quelquefois, très brillante, très curieusement parée, très mystérieusement attirante, mais elle glisse et rentre dans l'ombre; son image disparaît derrière les masses qui s'entre-choquent et la poudre tournoyante des champs de bataille. C'est ce que Flaubert lui-même a très bien vu et admirablement exprimé par cette critique sur lui-même qui vaut mieux que toutes celles de Sainte-Beuve, pourtant judicieuses : « Le piédestal est trop grand pour la statue ». C'est cela même. Au-dessus des bas-reliefs énormes de cette gigantesque guerre, au-dessus de cet amoncellement et entassement de batailles, de tumultes et de carnages, Salammbô paraît comme une figurine. Si le sujet de *Salammbô* est mal choisi, la composition en est absolument défectueuse.

Et que dire de la monotonie de ces batailles? Les infinies ressources du style de Flaubert n'ont pas pu en sauver la fatale similitude. A les regarder de près elles sont toutes très différentes les unes des autres.

A les lire bonnement elles semblent se répéter avec exactitude. « On le voit différent sans l'avoir vu changer », dit d'un nuage Sully-Prudhomme. Elles, on les voit changer sans les sentir différentes. C'est que les éléments constitutifs en sont les mêmes; c'est que les acteurs y sont les mêmes et habillés et armés de la même façon et qu'il ne suffit pas, pour qu'ils paraissent nouveaux, qu'ils fassent des choses un peu différentes. Les arrangeurs de l'*Iliade* n'ont pas pu, eux-mêmes, éviter ce défaut. Encore y ont-ils tâché. Encore l'incurable monotonie des batailles entre deux peuples toujours les mêmes est elle atténuée par des expéditions ou luttes d'un caractère exceptionnel. Ici algarade nocturne de deux audacieux qui vont ravir les chevaux d'un chef ennemi, ici rapt nocturne de palladium, ici bataille entre un Dieu des eaux et le Dieu de la flamme. Et néanmoins il y a monotonie belliqueuse dans l'*Iliade*. Un auteur doit disposer les choses de telle manière qu'il n'y ait dans son poème qu'une bataille, ou qu'il n'y en ait que deux de caractère très différent : bataille sur terre, bataille navale, ajoutez-y un combat singulier; mais il ne faut jamais que le lecteur soit seulement tenté de se dire : « Il me semble que j'ai déjà lu cela ».

Ce qui reste de *Salammbô*, c'est les descriptions, dont quelques-unes sont déjà devenues classiques : le lever de l'aurore vu des terrasses du palais d'Hannon : « Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'Orient »; Salammbô et le serpent; Salammbô à la tente de Mathô, scène manquée, du reste, car elle est toute plastique et ce sont les sen-

timents de Salammbô en cette circonstance décisive qui étaient pour nous intéresser, mais, cependant, d'une beauté de couleur et de dessin incomparable.

Et enfin, comme, quand on ne peut pas admirer, il faut encore comprendre, et comme c'est à comprendre ce qu'on n'aime pas que la critique commence, il faut bien se rendre compte que Flaubert, comme tous les grands artistes, n'a écrit que pour se satisfaire et que s'il ne nous satisfait pas dans *Salammbô*, il n'est aucun de ses livres où il se soit plus complètement satisfait lui-même. Le rêve d'Orient, le goût de la couleur, le goût de l'atroce et du lugubre, le goût complexe de mettre de la précision réaliste dans l'imagination la plus débridée, déchaînée et tempétueuse, tout cela a reçu pleinement satisfaction dans *Salammbô*. Et, *surtout*, le fond même de Flaubert, l'ardente misanthropie et le pessimisme amer avaient trouvé dans *Salammbô* le sujet qui s'accommodait à eux au plus juste. Une époque et un lieu où la haine, la soif de vengeance, l'avarice, l'avidité, la cruauté raffinée ou féroce, l'amour à l'état de folie sensuelle, la religion à l'état de férocité monstrueuse seraient le fond du tableau et tout le tableau, sans une éclaircie ou un coin lumineux et pur; une époque et un lieu où il n'y eût pas un bon sentiment ou un bon instinct; une époque et un lieu où l'homme ne fût qu'un animal atroce et brutal, ou rusé et atroce; c'était évidemment ce qu'avait rêvé Flaubert comme beau sujet, et il faut reconnaître qu'à cet égard il avait bien choisi, et reconnaître encore que son talent a rempli tout son dessein.

CHAPITRE V

LE ROMANTIQUE : *LA TENTATION DE SAINT ANTOINE*

Cependant il est une œuvre à laquelle il avait rêvé plus encore, parce que, tout aussi triste, elle avait un tour philosophique qui plaisait à son esprit très peu profond, mais très méditatif. *Salammbô* et *la Tentation* sont le recto et le verso. *Salammbô* est le roman pessimiste matériel, *la Tentation* est le roman pessimiste abstrait. Les faits de *Salammbô* suggèrent une pensée pessimiste comme conclusion; une idée pessimiste enfante *la Tentation* et crée des faits et des tableaux pour s'y manifester et y devenir palpable. *Salammbô* est un cauchemar de faits. *La Tentation* est un cauchemar d'idées devenues tableaux pour être visibles.

La Tentation fut évidemment inspirée à Flaubert un peu par un tableau de Breughel vu à Genève en 1845, puisqu'il le dit, beaucoup plus par le *Second Faust* qui fit sur lui une impression profonde [1] et par-

1. *Souvenirs intimes* de Caroline Commanville en avant-propos de la *Correspondance* de Flaubert.

ticulièrement par l'épisode intitulé *Nuit de Walpurgis classique*. En son état primitif et légendaire, *la Tentation de Saint Antoine* n'est pas autre chose qu'un saint tenté *dans sa chair* par le diable, avec tous les artifices dont le diable peut disposer. Dans la pensée définitive de Flaubert la tentation de saint Antoine est devenue un homme, ou plutôt l'homme, tenté surtout dans son esprit pour toutes les illusions de la pensée et de l'imagination. Saint Antoine, dans la pensée de ses premiers et naïfs historiographes, est un second Adam séduit par la Femme, qu'inspire Satan. Saint Antoine dans la pensée de Flaubert est un Faust plus ingénu, un Faust incapable d'ironie, non pas un Faust qui joue avec l'illusion et avec lui-même, un peu persuadé intimement qu'il s'y arrachera quand il voudra s'en donner la peine; mais enfin un Faust, qu'abordent, accostent et caressent toutes formes possibles de l'illusion universelle.

L'idée était très grande et même dramatique. Un poème philosophique ne satisfait pleinement l'esprit que quand c'est bien l'homme tout entier qu'il nous présente, ou, du moins, quand il nous suggère une idée générale où nous pouvons aisément faire entrer toute la pensée que nous avons de l'homme. *La Tentation de Saint Antoine* répond parfaitement à cette définition. Devant saint Antoine défilent lentement toutes les voluptés des sens et surtout toutes celles de l'esprit, tous les *attraits*, tout ce qui nous appelle hors de nous, hors du sentiment de notre misère, hors du sentiment de notre absolue inaptitude, soit à jouir, soit à connaître, tout ce qui nous persuade

que nous pouvons sortir de l'immobilité et aller vers quelque chose pour le saisir ou le comprendre.

C'est même un trait de génie, à quoi Flaubert n'a pas songé peut-être, mais qu'importe si encore il y est, que l'immobilité perpétuelle de saint Antoine. Faust se promène par le monde. Donc il est actif, il est un coureur d'aventures, il est curieux, il va de l'avant, il finira par l'activité proprement dite, celle qui crée quelque chose, et, en effet, c'est bien par là qu'il finit. Saint Antoine est immobile. Les motifs d'agir ou les motifs de penser viennent le chercher. Il ne les suit pas. Il est tout passif et il a une résistance toute d'inertie. C'est ce qu'il doit être. Il est l'homme qui a été touché, Dieu me garde de dire par le christianisme, qui contient les germes et les mobiles les plus puissants de l'activité la plus saine, mais par une doctrine que le christianisme contient aussi et qui est tout le christianisme pour ceux qui n'y prennent que cela. Il croit que tout est vain, sauf Dieu, et que par conséquent rien dans le monde ne vaut ni qu'on s'en occupe, ni qu'on y coopère, ni qu'on le comprenne, ni qu'on le sache. Et comme cette conséquence est une monstrueuse erreur et supprime la nature même de l'homme, que l'homme ne peut pas supprimer, tout l'univers vient solliciter saint Antoine et le sommer de s'occuper de lui, ce qui veut dire que tous les penchants naturels et nécessaires que saint Antoine a voulu déraciner en lui et a cru détruire, s'insurgent contre lui et le persécutent.

Et ainsi, devant saint Antoine immobile, tout l'univers pourra défiler et se montrer sous les mille

aspects de la volupté, de la puissance, de la pensée, du savoir, de l'imagination et du rêve. *Libido sentiendi*, *libido dominandi*, *libido sciendi* et toutes leurs espèces et variétés seront le cortège indéfiniment prolongé et renouvelé incessamment qui passera devant saint Antoine et lui dira : « Viens ! » L'idée est à la fois d'une grandeur et d'une *justesse* tout admirables.

« Mais cela demanderait un autre gaillard que moi », écrit Flaubert rêvant de ce magnifique sujet. Il est trop modeste, cette fois, mais il faut convenir qu'il a bien un peu raison. L'exécution est restée fort au-dessous du dessein. Comme toujours dans Flaubert, ce sont les descriptions, ce sont les tableaux qui sont la meilleure partie de l'ouvrage. Seulement il n'y en a qu'un. C'est le paysage du commencement. C'est la montagne dans la Thébaïde, et l'enceinte de rocs où l'ermite tourne et tourne encore comme dans une prison volontaire, et l'horizon de vallées et de plaines, où, du haut de cet observatoire, les regards du saint se promènent et s'égarent au loin.

Mais le défilé des dieux, des êtres ou des choses animées et personnifiées est bien ennuyeux. Il est monotone d'abord, non pas faute de mots, mais faute d'idées, et il fallait en avoir infiniment, de toutes sortes, à la manière d'un Gœthe, pour remplir et surtout pour rendre varié cet immense programme. Ensuite, très vite, le vice intellectuel, fondamental chez Flaubert, reprend possession de lui. Il aime le laid, le grotesque, le ridicule, et le petit. Et c'est le petit, le ridicule, le grotesque et le laid qui finissent

par tout envahir dans son œuvre. La revue des choses antiques qui forme l'épisode le plus considérable du *Second Faust*, sans être complète (une chose de ce genre peut-elle l'être ?), tient compte de tout, du laid, du beau, du bouffon, du sérieux, du grimaçant, du suave, du hideux, du radieux, et je trouve encore que cela reste un peu chaotique, sans doute à dessein, mais c'est cependant une aspiration à la beauté qui reste l'impression générale ; et l'épisode se termine par l'apparition rayonnante d'Hélène, personnification du beau; et avant que l'épisode soit terminé et même quand il n'en est qu'à son commencement, on nous en donne, il me semble, le sens secret, la signification intime par ce passage : « Quelle fâcheuse trépidation, quelles oscillations, quelles secousses, quels soubresauts, quelle insupportable gêne ! — Oui, dit Seïsmos, mais ces choses, c'est moi, moi tout seul qui ai servi à les faire. On finira bien par me l'accorder. Et sans mes secousses et sans mes cahots, *comment ce monde serait-il si beau ?* Comment se dresseraient vos montagnes là-haut, dans le bleu de l'éther magnifiquement pur, si je ne les avais poussées hors du sol, spectacle pittoresque, enchanteur, alors qu'à la face des premiers aïeux, la nuit, le Chaos, je me comportai vaillamment, et qu'associé aux Titans, je jouai avec Ossa et Pélion comme avec des billes ? Nous faisions les fous avec une ardeur juvénile, jusqu'au moment où, excédés, nous finîmes par poser étourdiment les deux montagnes au sommet du Parnasse comme un double bonnet. Apollon, maintenant, fait un gai séjour là-haut, avec le chœur des Muses bienheureuses. A Jupiter lui-même et aux

carreaux de sa foudre j'ai dressé un trône sublime. Maintenant encore, avec un effort prodigieux, du fond de l'abîme, j'ai surgi et j'appelle à moi à voix haute, pour une nouvelle vie, de joyeux habitants. »

C'est cette aspiration au beau à travers les efforts, les sursauts qui sont disgracieux, les labeurs qui sont grimaçants, et toutes les peines, et tous les accidents, et toutes les laideurs, que l'on sent, tout compte fait, d'un bout à l'autre de l'épisode antique du *Second Faust*.

C'est presque le contraire et une recherche curieuse, au moins, du laid, du mesquin, du burlesque de tout ce qui désenchante, que l'on sent d'un bout à l'autre de *la Tentation de Saint Antoine*.

Il y a bien quelque relâche et je m'en voudrais de ne pas citer la page assez belle, quoique un peu banale, où Flaubert a fait paraître Vénus et donné quelque crayon de l'idéal de la vie antique : « Mais en haut de l'escalier des Dieux, parmi les nuages doux comme des plumes et dont les volutes en tournant laissent tomber des roses, Vénus Anadyomène se regarde dans un miroir; ses prunelles glissent langoureusement sous ses paupières un peu lourdes. Elle a de grands cheveux blonds qui se déroulent sur ses épaules, les seins petits, la taille mince [non; ceci n'est pas antique], les hanches évasées, comme le galbe des lyres, les deux cuisses toutes rondes, des fossettes autour des genoux et les pieds délicats. Non loin de sa bouche un papillon voltige. La splendeur de son corps fait autour d'elle un halo de nacre brillante; et tout le reste de l'Olympe est baigné dans une aube vermeille, qui gagne insensiblement

les hauteurs du ciel bleu.... » — Et Hilarion dit : « Ils se penchaient du haut des nuages pour conduire les épées; on les rencontrait au bord des chemins; on les possédait dans sa maison, et cette familiarité divinisait la vie. Elle n'avait pour but que d'être noble et belle. Les vêtements larges facilitaient la noblesse des attitudes. La voix de l'orateur, exercée par la mer, battait à flots sonores les portiques de marbre. L'éphèbe, frotté d'huile, luttait tout nu en plein soleil. L'action la plus religieuse était d'exposer des formes pures. Et ces hommes respectaient les épouses, les vieillards, les suppliants. Derrière le Temple d'Hercule il y avait un autel de la Pitié. On immolait des victimes avec des fleurs autour des doigts. Le souvenir même se trouvait exempt de la pourriture des morts. Il n'en restait qu'un peu de cendres. L'âme mêlée à l'éther sans bornes était partie vers les Dieux. »

La pensée philosophique elle-même, de peu d'originalité et de peu de force, comme toujours chez Flaubert, trouve cependant, quelquefois, une certaine netteté et même beauté d'expression dans *la Tentation de Saint Antoine*. On peut relever, à cet égard, l'argumentation du Diable vers la fin du poème : « L'exigence de ta raison fait-elle la loi des choses? Sans doute le mal est indifférent à Dieu puisque la terre en est couverte. *Est-ce par impuissance qu'il le supporte ou par cruauté qu'il le conserve?* Penses-tu qu'il soit sans cesse à rajuster le monde comme une œuvre imparfaite et qu'il surveille tous les mouvements de tous les êtres, depuis le vol du papillon jusqu'à la pensée de l'homme? S'il a créé l'univers,

sa Providence est superflue. Si la Providence existe, la créature est défectueuse. Mais le mal et le bien ne concernent que toi, comme le jour et la nuit, le plaisir et la peine, la mort et la naissance qui sont relatifs à un coin de l'étendue, à un milieu spécial, à un intérêt particulier. Puisque l'Infini seul est permanent il y a l'Infini; — et c'est tout. »

Et c'est encore une idée qui n'est pas sans justesse tant au point de vue de la composition, puisque cela produit un effet d'élargissement final, qu'au point de vue de la vraisemblance, que d'avoir donné pour dernière « tentation » à Saint Antoine le spectacle même de la matière féconde en plein travail et en pleine ébullition créatrice. La plus grande et la plus vive « tentation » de l'esprit, c'est certainement le naturalisme; ce qui est le plus capable de faire oublier à l'homme ses devoirs envers lui-même, dont le premier est de se sentir distinct de la nature et de savoir pourquoi et en quoi il s'en distingue, c'est cette sorte d'attraction et de vertige qui en face du magnifique bouillonnement de la matière nous porte à nous jeter en elle et à nous absorber dans son sein; et, en un mot, « toute la dignité de l'homme étant dans la pensée » (Pascal), la plus grande tentation de l'esprit est le sourd désir du renoncement à la pensée. Et il est fort possible que Flaubert ait songé peu précisément à tout cela; mais encore en a-t-il eu l'intuition confuse, quand il a fait dire à Saint Antoine : « O bonheur, bonheur! J'ai vu naître la vie; j'ai vu le mouvement commencer. Le sang de mes veines bat si fort qu'il va les rompre. J'ai envie de voler, de nager, de

beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes (?), pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière. »

Et remarquez que ceci n'est pas tout à fait la fin même de l'œuvre. Après cette dernière tentation, la nuit, féconde en démons d'après les vieilles croyances des premiers poètes chrétiens, la nuit s'éloigne, le soleil brille et « tout au milieu, dans le disque même du soleil, rayonne la face de Jésus-Christ. Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières. » — Ce qui veut dire que Saint Antoine a reçu la grâce. Au moment même où sa tentation était le plus forte, au moment même où il se renonçait enfin tout entier, sans qu'il ait fait un effort personnel pour se relever, et alors qu'il était évidemment incapable de faire cet effort, il a vu Dieu et s'est remis en prières. Don de Dieu gratuit, grâce pure et pleine, absolue. L'œuvre s'achève en poème chrétien et il est assez juste de l'avoir conclue ainsi, comme pour la ramener en finissant à ses origines et à sa conception primitive.

On peut donc admirer quelquefois, on peut sentir, sinon quelque émotion, du moins quelque intérêt de temps en temps, on peut même penser quelquefois, en lisant ce poème philosophique. Mais encore, outre qu'il est ennuyeux, il est faible de pensée, il

se perd dans le mesquin et le grotesque sans piquant, surtout il témoigne d'un effort prodigieux dont on n'a pas su effacer les traces et qui nous communique la sensation d'une fatigue morne. C'est un peu l'effet que produit toujours Flaubert. Il n'a jamais connu la création allègre, abondante, heureuse, se plaisant, se jouant et souriant à son jaillissement de source. Mais cette sensation est plus nette et plus pénible, à lire *la Tentation de Saint Antoine* que tout autre ouvrage de notre auteur.

CHAPITRE VI

LE RÉALISTE : *MADAME BOVARY*

Il en est qui iront jusqu'à dire que le réalisme est la probité de l'art. En tout cas c'était la probité de Flaubert et c'était comme l'héroïsme de sa probité. Il était romantique en son fond même; et je ne dirai pas : l'avons-nous assez prouvé? mais : l'a-t-il assez dit lui-même? Seulement il se disait que le romantisme ne va pas sans un certain charlatanisme et une certaine piperie, où l'auteur dupe son public et se dupe lui-même. Il se disait que l'imagination est une grande menteuse, qui, même quand elle est sévère pour elle-même, se contente toujours à trop bon marché et profite toujours de l'absence de contrôle. Il se disait encore que l'œuvre d'imagination est, relativement, bien entendu, mais encore est trop facile; et, lui qui fut l'artiste le plus consciencieux qui fut jamais, il estimait que son devoir était de s'appliquer à ce qui lui demandait le plus de peine.

Il savait très bien les difficultés extrêmes de l'art réaliste et il a dit là-dessus de fort bonnes choses;

car, faible critique quand il s'agit d'idées générales et quand il s'agit des œuvres des autres, il n'est pas mauvais critique de lui-même. L'immense difficulté de l'art réaliste, c'est qu'il s'y agit de peindre l'humanité moyenne, ce qui l'excède étant réel encore, mais ne paraissant pas l'être, l'humanité moyenne, et par conséquent des êtres médiocres, et par conséquent des êtres qui ne se distinguent pas d'une façon tranchée les uns des autres et qu'il faut pourtant peindre, pour être intéressant et même pour être vrai, très nettement distincts les uns des autres. J'ai là, dit Flaubert quelque part, « deux médiocrités dans le même milieu et qu'il faut différencier pourtant. Si c'est réussi, ce sera je crois très fort, car c'est peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés; mais j'ai peur que toutes ces subtilités ennuient et que le lecteur aime autant voir plus de mouvement. Enfin il faut faire comme on a conçu. »

C'était donc par une probité énergique et comme acharnée que Flaubert se faisait réaliste, ou plutôt, car il l'était aussi, que des deux hommes qu'il avait en lui, que des deux artistes qu'il sentait en lui, il s'obligeait à suivre celui qui avait la tâche la plus rude et la plus austère. On peut dire de Flaubert que l'imagination était sa muse et la réalité sa conscience.

C'est qu'aussi le réalisme tel qu'il l'entendait était chose parfaitement nouvelle et à ce titre beaucoup plus malaisé que tout ce qu'on avait connu jusque-là sous ce nom ou sous des noms analogues. Le réalisme des classiques, des Scarron, des Furetière,

des *Caquets de l'accouchée*, des Le Sage, des romans de Marivaux est, certes, du réalisme et du meilleur; mais il est mêlé de satire et de gaîté, ce qui n'est point défendu, mais ce qui est une ressource, ce qui, divertissant le lecteur, allège la tâche de l'écrivain, le divertit lui-même, lui permet des changements de ton et d'accent. Le réalisme de Balzac est, certes, du réalisme, mais il est extrêmement mêlé. Il est mêlé de romantisme à très hautes doses, et de romanesque, si l'on veut faire une différence entre ces deux termes, ce que j'admets, beaucoup plus encore. Balzac, soit hasard, soit adresse, et je crois que c'est plus encore influence de son temps, a mis son réalisme dans les choses peintes, *du* réalisme et *du* romanesque dans ses personnages, du romanesque et presque uniquement du romanesque dans les événements. Cela fait un mélange, et sur la qualité duquel on peut discuter, mais qui rend certainement la tâche relativement plus facile, jetant de la variété dans l'ouvrage.

Flaubert est le premier qui se soit dit qu'on ne fait pas au réalisme sa part, qu'on ne doit pas la lui faire, qu'il faut dans un roman réaliste être réaliste intégralement, et que, si l'on est, de nature, à la fois réaliste et romantique, il faut mettre son romantisme dans un livre et son réalisme dans un autre, mais non pas l'un et l'autre dans le même. On sait qu'il l'a fait. Il l'a dit aussi, dans un passage qui contient une erreur de fait, mais aussi une vue très juste : « *L'Éducation sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre ces deux tendances de mon esprit... ». (C'est là qu'est l'erreur : *l'Éducation*

sentimentale est purement réaliste.) « Il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lyrisme dans un autre. » Ceci n'est pas encore très juste; car ce n'eût pas été plus *facile*; mais c'eût été plus proche de la vérité, et c'eût été la bonne méthode, c'eût été selon les lois de l'art, et c'est surtout cela que veut dire Flaubert.

Il prétendait donc, quand il était réaliste, l'être absolument, sans mélange et sans diversion, et il s'imposait cette loi. Or cela était absolument nouveau en France. *Madame Bovary* a fondé le réalisme dans notre pays.

Elle venait à son heure. On était excédé de littérature d'imagination. Je me défie de toutes les « Lois » de l'histoire littéraire, excepté de celle qui consiste à dire qu'à une mode en succède une autre qui ne réussit que si elle est le contraire de la précédente. Action et réaction, cette loi est acceptable; elle est très suffisamment vérifiée par l'histoire de toute notre littérature. Toujours à une période de littérature romanesque a succédé une période de littérature réaliste; toujours à une période où l'on goûtait les prestiges de l'imagination a succédé un temps où l'on demandait à l'art la peinture vive de la vérité. Il faudrait voir s'il en est de même dans les autres nations (ce qu'à la vérité je ne crois pas très fermement), mais chez nous, en tout cas, parce que nous sommes gens d'imagination et aussi de sens pratique, et parce que nous nous défions un peu de notre imagination et en sourions au moment même où nous nous y livrons, nous ne pouvons suivre nos imaginatifs que pendant un certain temps; puis nous

demandons à reprendre pied dans le réel; puis cela même nous fatigue n'allant pas sans monotonie et nous nous tournons vers les œuvres d'imagination, jusqu'à ce qu'une monotonie d'un autre genre nous y rebute à son tour.

Or, en 1850 le romantisme proprement dit était épuisé, et Balzac, Stendhal et Mérimée avaient donné le goût du réalisme sans le satisfaire pleinement. Balzac plongeait encore jusqu'à mi-corps dans le romanesque, comme j'ai dit plus haut; Mérimée, réaliste précis et exact dans *la Double Méprise* et *Arsène Guyot*, avait un goût, dont les raisons sont difficiles à démêler, pour être réaliste autre part que chez lui et pour appliquer les procédés et les vertus du réalisme et tout l'art réaliste à des sujets exotiques. C'était un réaliste hors France. Vérité au delà des Pyrénées. Stendhal, enfin, outre que dans *la Chartreuse de Parme* et quelques nouvelles il était réaliste exactement de la même façon, était plutôt un psychologue pénétrant qu'un réaliste proprement dit et donnait plutôt la sensation de la vérité que de la réalité, encore que certaines parties de *le Rouge et le Noir*, et notamment la première, et bien des pages des *Mémoires d'un touriste* soient déjà le réalisme lui-même. — Mais enfin ces trois grands écrivains avaient plutôt éveillé le goût du réalisme qu'ils n'en avaient rempli l'idée. C'est *Madame Bovary* qui révéla pleinement ce que c'était et qui répondit aux désirs confus et puissants du public.

Est-il vrai que, pendant le temps que Flaubert travaillait éperdument à *Madame Bovary*, Musset, par suite d'une de ces indiscrétions qui prouvent

qu'il ne faut jamais écrire aux femmes que « comment vous portez-vous ? » et « je vous aime », feuilletant un certain nombre de lettres confidentielles de Flaubert, se serait écrié : « Bah ! Il travaille comme un nègre ; il croit nous enfoncer tous et vous verrez qu'il n'aura fait qu'un délayage de Balzac » ? Il se serait bien trompé, ce qui n'a rien d'étonnant, étant donnée l'insuffisance de documentation. Ce fut précisément le contraire. Ce fut du Balzac dépouillé, lavé de ses scories et condensé, que Flaubert nous apporta.

Madame Bovary donne l'expression de la vie elle-même à la fois dans sa complexité et dans son détail précis. On a cent fois remarqué que Balzac commence par la description du décor, des lieux où devront se mouvoir les personnages, des habitations où ils devront vivre; puis aborde les personnages eux mêmes, les peint au repos, habits, corps, visage, physionomie; puis enfin leur donne la parole et les fait agir. Un comtiste mettrait en titre courant à la première partie de chacun de ces romans : « statique » et à la seconde : « dynamique ». Cela veut dire que si Balzac a le regard perçant il n'a pas le large coup d'œil où tout entre à la fois, ou bien qu'il n'a pas le don de peindre tout à la fois sans que la clarté en souffre. Ce don, Flaubert l'avait. La description des choses se mêle, tout de suite et sans confusion, à celle des personnes, et les personnages agissent dès qu'ils paraissent, et leurs entours se présentent à nos yeux en même temps qu'ils s'y présentent eux-mêmes. Dès la première entrevue de Bovary et d'Emma, la ferme, Emma,

le Père Rouault, tout se lève devant nos yeux en une seule page : « C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries par le dessus des portes ouvertes de gros chevaux de labour.... Une jeune femme en mérinos bleu garnie de trois volants vint sur le seuil de la maison pour recevoir M. Bovary qu'elle fit entrer dans la cuisine où flambait un grand feu. Le déjeuner des gens bouillonnait à l'entour.... Charles monta au premier voir le malade. Il le trouva dans son lit suant sous ses couvertures et ayant rejeté bien loin son bonnet de coton. C'était un gros petit homme de cinquante ans.... »

Ainsi toujours. Quand Flaubert nous mène à Rouen avec Emma, il ne commence pas par nous décrire Rouen par le menu. Nous habiterons Rouen avec Emma et Léon et nous le verrons successivement, comme ils le voient, autour d'eux, se levant autour de nous comme autour d'eux, et mêlé à la vue que nous aurons d'eux comme il se mêle à leur vie.

Une seule exception, la description d'Yonville, quatre pages, au commencement de la seconde partie. Je n'aime point cela. Mais ce n'est que quatre pages et cela peut passer pour un repos, pour un moment de trêve que l'auteur donne à notre attention. Notez que ce n'est pas absolument hors de l'action. Mme Bovary quitte le bourg de Tostes, où elle dépérit d'ennui. Nous nous disons : « Trouvera-t-elle à Yonville de quoi se distraire davantage ? » Il n'est pas mauvais que l'on nous transporte, nous, avant elle, à Yonville, pour que nous nous disions : « Elle va venir. Nous l'y attendons. Hélas ! elle ne s'amu-

sera pas davantage. » Il n'est pas mauvais que nous l'y attendions.

Mais à l'ordinaire le personnage et ses entours sont peints d'ensemble et forment ensemble, comme dans la réalité nous voyons le personnage et, à cause de lui, et, par rapport à lui, les objets qui l'entourent ou le paysage sur lequel il se détache. On a dit à ce propos que la règle était de ne décrire que ce que les personnages voient eux-mêmes, et distinctement, et que rien n'était plus ridicule que d'indiquer les souliers à la poulaine d'un seigneur qui entre dans une salle de festin et que les convives ne voient qu'à partir de la ceinture. On pourrait sur ce principe critiquer quelques descriptions de *Madame Bovary*. A y regarder de près toutes se justifient. Par exemple, Emma tient entre ses mains une lettre qu'elle présume fatale et qu'elle ne peut ouvrir dans son appartement sans crainte d'être surprise. Elle monte au grenier. « Emma poussa la porte et entra. Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde qui lui serrait les tempes et l'étouffait. Elle se traîna jusqu'à la mansarde [1] close, dont elle tira le verrou et la lumière éblouissante jaillit d'un bond. En face, par-dessus les toits, la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide; les cailloux du trottoir scintillaient, les girouettes des maisons se tenaient immobiles; du coin de la rue il partit d'un étage inférieur une sorte de ronflement à modulations stridentes.

1. Mot propre : la mansarde n'est pas la chambre mansardée; mais la fenêtre pratiquée dans le comble.

C'était Binet qui tournait. » — D'abord il n'est personne qui n'admire l'exactitude concise et ramassée d'une pareille description ; ensuite on y verra un contraste dramatique entre la quiétude lourde et somnolente d'une après-midi d'été au village et la tempête morale où Emma est roulée et engloutie. Mais quelqu'un dira : « Tout cela ne devrait pas être peint, parce qu'Emma ne l'a pas vu. Elle n'a rien vu, rien. Elle est trop émue pour compter les cailloux qui scintillent et pour entendre le tour de Binet. » — Si bien ! Emma a vu tout cela, rapidement, sans le regarder, elle l'a senti plutôt qu'elle ne l'a vu ; mais elle en a eu la sensation rapide, *parce qu'elle a l'habitude de le voir.* La fenêtre ouverte lui a jeté brusquement toutes ces sensations, ou produit en elle le rappel de toutes ces sensations. Si dans cette description il y avait un seul détail accidentel, un seul détail inaccoutumé — un corbeau traversait le ciel de l'est à l'ouest, — elle serait fausse, de ce seul fait, tout entière, parce que, le détail accidentel, Emma ne l'aurait pas vu. Mais il n'y en a pas un ; je dirai presque : il ne peut pas y en avoir un, parce que Flaubert vit tellement avec ses personnages et comme en ses personnages qu'il ne peut voir que ce qu'ils voient ni sentir que ce qu'ils sentent. Nous sommes dans l'art réaliste parfait, parce que nous sommes dans l'art impersonnel absolu. Appliquez ce criterium à toutes les descriptions de *Madame Bovary* et je ne crois pas qu'il y en ait une seule qui tombe sous la critique, même sévère.

Quant aux personnages, on ne trouvera jamais de mots assez forts pour dire qu'ils sont la vérité même,

la réalité même, la vie même et que, bien plus, à mon avis, que Balzac, Flaubert a fait ici « concurrence à l'état civil ». Silhouettes ou grands portraits, tous sont aussi parfaits, tous sont animés de la même vie minutieuse, sans que leurs grandes lignes en soient un instant altérées. C'est proprement une création. Binet, Rodolphe, Léon, le père Rouault, Lheureux, l'abbé Bournisien, Homais, Bovary, Emma, notez qu'ils sont dix, sont aussi vivants les uns que les autres. Notez qu'ils sont dix et tous vulgaires, tous médiocres et qu'ils sont merveilleusement distincts et restent tous dans la mémoire avec une physionomie propre, admirablement personnelle. Est-il aussi vrai qu'on l'a dit que les personnages de Balzac sont des hommes avec lesquels nous avons vécu, et que nous connaissons mieux et dont nous nous souvenous plus exactement que nous ne connaissons et que nous ne nous rappelons les personnes réelles que nous avons fréquentées dans la vie? Je le veux bien ; mais cela me paraît plus vrai encore des personnages de *Madame Bovary*. Vraiment j'ai vécu avec eux. Vraiment, si j'en rencontrais un, non seulement je le reconnaîtrais, mais encore je saurais de quoi il va me parler, ce qu'il va me dire et dans quels termes, et de quel ton.

Et notez qu'ils ne sont pas des *types*. Ils ne sont pas des résumés humains. Cela trompe. Parce que tel personnage, ou de la comédie classique, ou de La Bruyère, ou de Balzac, résume et condense fortement un penchant ou travers très répandu dans l'humanité, on dit : « Je l'ai vu. Je le connais. J'ai vu Harpagon, j'ai vu Gnathon, j'ai vu Grandet, je

viens de rencontrer Rastignac. » C'est un peu vrai; ce n'est qu'un peu vrai. Le type, très vigoureusement tracé, vous a rappelé un homme qui s'y rapporte, dont la principale passion rentre dans le type tracé par l'auteur. Et voilà qui est bien, et c'est l'effet d'un très grand art. Mais il est plus difficile encore de créer des êtres qui, sans être des types, sans être des résumés, vous donnent l'impression que vous les connaissez et qu'ils existent et que vous les avez rencontrés quelque part. Car voici la différence : tout à l'heure, à propos d'Harpagon, vous vous rappeliez *quelqu'un qui ressemble à Harpagon*. Maintenant ce n'est pas quelqu'un qui ressemble à Bovary, que Bovary vous rappelle, c'est Bovary lui-même qui est si vivant que vous le connaissez lui-même, et qu'il est, dès que vous avez lu le livre, au nombre de vos relations coutumières. Les personnages de *Madame Bovary* ne sont pas des types, ce sont des hommes qui suggèrent l'idée d'un type et d'un autre et d'un troisième; ce sont des hommes dont on sent que l'on ferait des types en les déformant, en les prolongeant et élargissant dans un certain sens et en laissant tomber des parties très importantes de leur personnalité; mais ce ne sont pas des types proprement dits; ce sont des personnes réelles assez puissamment vivantes pour que vous les reconnaissiez, non pas à cause de votre connaissance générale de l'humanité, mais abstraction faite de cette connaissance, presque malgré elle, et seulement parce que vous avez cette faculté, en présence d'un être vivant, de sentir qu'il vit.

Les personnages de *Madame Bovary* sont des

personnages dont nous connaissons toute la biographie, alors même que l'auteur n'a pas le loisir de nous la donner ou même de nous en indiquer les traits principaux. C'est un *criterium* excellent pour savoir si un personnage de roman a été conçu avec force. Il y en a un meilleur, c'est cette sensation de la vie dont je parlais tout à l'heure; mais enfin ce *criterium* est comme un surcroît, une confirmation et un contrôle. Or, ne savez-vous pas tout de la vie des personnages de ce roman?

Léon a été élevé par des femmes, mère veuve, tantes, etc. Il a fait de vagues études littéraires, puis un peu de droit, entre temps un peu de musique. Il est faible, mou, paresseux et se croît rêveur par suite de ses lectures. Il vit dans l'attente d'un séjour de deux ans à Paris, qu'il considère à l'avance comme le seul temps délicieux de sa vie. Il a de petites passions très légères et superficielles qui ne sont guère que des appétits, et peu impérieux, de jeunesse. Par-dessous une grande prudence de paysan, dégrossi seulement depuis deux générations. Il est destiné aux grisettes de la rive gauche, aux amours facilement rompues et peu coûteuses, et ensuite au mariage avec une demi-paysanne ayant du bien. S'il rencontre une femme passionnée qui s'éprenne de lui, il faudra qu'elle fasse sa conquête; car sa prudence prend dans le monde la forme de la timidité, et il a une terreur vague des grandes passions qui mettent beaucoup de tumulte dans la vie, trop faible du reste pour ne pas se laisser aller et comme traîner à la remorque par une passion de ce genre qui aura cru trouver en lui son objet. George

Sand a rencontré dans sa vie beaucoup d'hommes de cette espèce, et les a peints très souvent, en les poétisant à sa manière. Flaubert peint celui-ci sobrement, nettement, sans auréole, même pâle. Il est la platitude même avec quelque élégance physique. Il sera un notaire exact, timide, assez circonspect et obséquieux. Il ne racontera jamais sa belle aventure de jeunesse, ayant peu de vanité, aimant à oublier cette histoire comme une affaire où il y eut des tracas et finissant par l'oublier en effet.

Rodolphe est le même homme, mais vigoureux, sanguin et entreprenant, ce qui ne veut pas dire audacieux. C'est un paysan; il a été élevé sur sa terre de la Huchette, courant, chassant, buvant l'air, fouettant ses chiens, fouettant ses chevaux, pinçant les filles, tapant sur l'épaule des fermiers. Il est avare et prudent, comme tous les paysans. Il a un peu de vanité, l'amour-propre du bel homme haut et fort. Il fait rouler ses épaules. Il aime porter des bagues, des chaînes de montre éclatantes et des épingles de cravate qui se voient de loin. Il a eu des maîtresses à la ville, point dans les châteaux du voisinage, parce que cela est dangereux et assujettissant. Il trouve Emma de son goût, surtout commode, avec un mari assurément aveugle et toujours absent. Rien à craindre, même dans l'avenir. On peut s'embarquer. Cela peut durer dix ans et cesser par relâchement progressif. L'affaire est bonne. Il n'a pas prévu le coup de tête d'Emma, voulant briser toutes ses attaches et s'enfuir avec lui. Aucune femme mariée du voisinage ne lui a donné l'idée qu'on pût agir ainsi. Il n'y songe pas, parce

qu'il ne peut pas y songer. S'il y pensait, il ne tenterait probablement pas l'aventure. N'y pensant pas, il donne l'assaut, sans excitation intérieure, très calme au fond, et, par conséquent, pouvant être très chaleureux dans la déclamation banale de ses déclarations et de ses instances. Après la rupture il se sentira surtout soulagé et délivré; il reverra Emma sans trouble, sans pitié aussi, dans sa conviction secrète que c'est elle qui lui doit de la gratitude; sans animosité, non plus, mais avec un peu d'humeur à voir reparaître sous sa forme désobligeante une affaire que l'on croyait enterrée. Il ne se mariera pas, ou très tard, aux rhumatismes. Il est né vieux garçon jouisseur. Il fera des allusions assez fréquentes à son aventure, parce qu'elle flatte sa vanité. « C'était la plus belle femme du département. Elle faisait sensation à Rouen quand elle s'y rendait. On a dit qu'elle y allait pour M. Léon Dupuis, notaire, maintenant, à Yvetot. Rien de plus faux. Elle y allait pour se distraire de certains souvenirs. On a dit qu'elle avait été ma maîtresse. Pff! Dans ce temps-là toutes les jolies femmes, on me faisait la grâce de me les attribuer. C'était le bon temps tout de même. Ah! il est loin! Prenez-vous quelque chose? »

Le père Rouault est le père des personnages précédents. Du paysan proprement dit au bourgeois fils de paysans, il est la seconde génération, la génération intermédiaire. C'est le paysan riche, aimant ses aises, aimant la bonne chère et les petits verres, avare encore, mais déjà moins, plus capable de réussir par bonnes affaires que par vigilance, épar-

gne et labeur continus, madré et retors, homme des foires et marchés et y faisant de bons coups de commerce. S'il avait un fils paresseux, ce serait Rodolphe ou Lucien. S'il avait un fils actif, ce serait Lheureux ou le notaire Guillaumin. Il est bon encore, a quelques sentiments louables, et ce sont les sentiments de famille. Il a aimé sa femme et pleure à se souvenir du temps où il l'avait et du temps où il l'a perdue. Il aime sa fille, très fort, et sa rude douleur est violente et profonde quand il la perd. Il regarde son souvenir comme sacré : « Bovary, quoique ça, vous recevrez toujours votre dinde ». Trait comique, qui est touchant. Le paysan qui fait un cadeau à son gendre devenu veuf, a un coin du cœur très délicat. Il a l'idée que la mort ne détruit pas un lien, mais le consacre. — Sa lettre à sa fille, la seule chose attendrissante qui soit dans tout le volume, est admirable : description « du dinde » envoyé, et éloge de cette victuaille; et il faut renvoyer la bourriche. Quelques plaintes : on est mal servi et l'on est seul. On sait que les affaires des enfants vont bien, on s'est informé et l'on a su qu'il y avait deux animaux dans l'écurie. On voudrait bien connaître la fillette, qu'on n'a pas vue encore. On a fait planter un prunier à son intention, pour lui faire des compotes et personne autre qu'elle n'aura rien de ce qu'il donnera. C'est tout; c'est une merveille de vérité et de style approprié à la personne qui parle. Le père Rouault, avec ses travers, est le personnage sensé, honnête, droit et bon de toute cette histoire. Il fait honte, sans y songer, à tous ces demi-bourgeois qui sortent de lui. Il fait qu'on se dit que les bourgeois sont des

paysans dégradés. Sauf exception, et ce sont ces exceptions qui produisent l'élite en deux ou trois générations, c'est un peu la vérité.

L'abbé Bournisien est encore bien attrapé. Borné, vulgaire, dévoué, sans intelligence, épais, carré et lourd, on sent qu'il est un fils de paysan entré dans les ordres sans savoir même ce que c'est qu'une pensée, et qui fait son métier depuis trente ans, fidèlement, consciencieusement, laborieusement, comme un métier manuel. Tout ce qui est d'ordre spirituel dans ses propos est leçon apprise et mal récitée, parce qu'on commence à ne plus la savoir. Le maniement d'une âme, même peu compliquée, lui est chose complètement inconnue, où il n'est même pas gauche, mais devant quoi il s'arrête comme hébété, écarquillant les yeux, et en une parfaite incapacité de commencer même à comprendre. Lui non plus n'est pas un type. Il est un homme qu'on a vu, et, simplement, à qui quelques autres ressemblent. Il inspire des réflexions qui sont justes et qui sont utiles. On se dit qu'il ne faut pas tout à fait croire qu'un bon naturel et une profonde honnêteté suffisent comme vocation de professeur de morale, qu'un certain degré d'intelligence y est nécessaire, et qu'un moraliste un peu rude, point raffiné, dur même et de rigoureuse décision sacerdotale, mais qui comprendrait au moins sommairement les états d'âme, serait nécessaire même à Yonville. L'abbé Bournisien est une des *pensées* du livre. Il y circule comme un personnage absolument inutile, pour que l'on fasse cette réflexion que ce qui manque à toutes ces petites gens de petite ville,

c'est d'abord le sens commun et un peu le sens moral, mais ensuite un homme qui saurait les y rappeler, leur en communiquer un peu, au moins leur en donner l'idée par l'influence d'une supériorité, non seulement morale, mais intellectuelle. Et cela n'est pas une attaque, comme on l'a cru, c'est un avertissement, et il n'y a aucune raison pour qu'on ne puisse pas le considérer comme tel.

Homais est un prodige de vérité. Autant qu'Emma, il est né immortel. Il représente la bêtise vaniteuse du petit bourgeois français. Bêtise développée par une demi-instruction et cultivée par la vanité. Vanité développée par le sentiment toujours présent d'une légère supériorité d'éducation sur les personnes environnantes. Son trait essentiel est la certitude. Il est toujours certain. Il est toujours affirmatif. Il ne doute d'aucune idée qui lui vient. Il l'admire toujours et est frappé de ce qu'elle contient de juste, de pratique, de salutaire et de distingué. Par suite il est agressif sans méchanceté. Il n'est pas méchant du tout, serviable même, obligeant, multiplié en menus services rendus, à quoi sa vanité trouve son compte, son importance s'en accroissant. Il a le sentiment des devoirs que sa supériorité intellectuelle lui impose à l'égard des êtres inférieurs, et ne se dissimule pas que le sort de la petite ville qu'il habite roule sur lui. Mais il est agressif par suite de son amour-propre qui est froissé par les résistances ou par l'idée de la résistance. Le fait de ne pas penser comme lui ou de ne pas entièrement se laisser diriger par lui, l'offense et le blesse profondément, et il s'irrite alors contre l'obstacle, même

inerte. .. Préjugé, routine, torpeur, bêtise enracinée et indéracinable! » Il y a de quoi se fâcher. Il serait si facile de le prendre pour guide et de le garder comme tel! Il s'irrite surtout contre l'Église et la Religion. Ce n'est pas impatience d'une contrainte, puisqu'il n'est aucunement vicieux; c'est sentiment d'une rivalité. La religion a la prétention de gouverner les âmes. De quel droit? La direction des âmes, des esprits, des cœurs, doit appartenir à la science. La science, c'est M. Homais. La religion empiète sur les droits naturels et acquis de M. Homais. Cela n'est guère supportable. Aussi sa combativité, vive ailleurs mais intermittente, est véhémente ici et implacable et continue. Le cléricalisme, c'est l'ennemi; c'est plus : c'est la concurrence. Non pas que M. Homais n'ait pas de religion. Il a un Dieu; c'est « le Dieu de Socrate, de Franklin, de Voltaire, de Béranger et de la confession du *Vicaire savoyard* ». Mais la religion officielle est son ennemie, en cela qu'elle est un obstacle à tout progrès et à la domination intellectuelle de M. Homais sur les masses. Elle fait obstacle aux lumières dont M. Homais est le dépositaire et le propagateur. Elle l'empêche quelque peu d'accomplir sa haute mission. Elle n'est pas sans nuire aussi, par la doctrine des miracles, au commerce de la pharmacie.

M. Homais n'est pas seulement un savant. Il a des lettres et des goûts artistiques. Il a appelé une de ses filles Athalie; car *Athalie* est un chef-d'œuvre, encore que les idées et tendances en soient dangereuses; mais il faut pardonner aux fautes du génie. Il ne déteste pas prendre quelques-uns des airs et

manières des artistes de Paris et de semer ses discours, généralement didactiques, de locutions pittoresques en usage dans les ateliers. C'est que M. Homais n'est pas un « type ». Le type exigerait un langage toujours pompeux, doctoral, académique, et formé de vocables inintelligibles à M. Homais. Mais M. Homais est un homme vrai, vivant, et qui, par conséquent, a certains traits qui lui sont tout particuliers et personnels. Son Importance M. Homais a en elle un élément de légèreté aimable et fringante, qui pour appartenir plutôt au commis-voyageur qu'au pharmacien de première classe, ne le rend que plus sympathique, et s'il sait prendre et garder une attitude grave quand il endoctrine, il ne laisse pas de pirouetter sur son talent à certaines heures.

Une seule personne dans tout son entourage lui impose un peu. C'est Mme Bovary. Il n'a pas l'idée insolite qu'elle puisse lui être supérieure; mais il la sent son égale. Il comprend qu'elle a des sentiments et des idées très distingués. Ce n'est pas une Mme Homais. Si M. Homais n'était pas très honnête homme, voué, du reste, aux grandes préoccupations scientifiques et sociales, il courtiserait Mme Bovary. Mais il la respecte, avec un sentiment confus d'admiration. Il ne discute jamais avec elle. Il la voit dans une crise religieuse assez longue, sans combattre une défaillance qu'il déplore. Ce n'est que quand la crise est passée, qu'il se permet de lui dire avec un bon sourire : « Vous donniez un peu dans la calotte! » M. Homais est galant homme, respectueux des personnes du sexe, et assez intelligent pour distinguer les âmes d'élite, sur lesquelles

il ne voudra jamais exercer qu'une douce influence, d'égal à égal.

M. Bovary est, plus qu'Emma, le triomphe du talent de l'auteur. Car il s'agissait de peindre un personnage nul et de lui donner une individualité et de le faire et de le maintenir vivant. Et Flaubert y a réussi. C'est admirable. Bovary est la nullité, et en cela il est un « type » un peu plus que les autres personnages du roman, étant représentatif de l'immense majorité des gens de sa classe sociale; mais encore il a des traits fort individuels qui lui donnent sa précision et son relief. C'est l'être passif, qui n'est exactement rien par lui-même, qui est modelé par ses entours comme l'eau prend la forme de ce qui la contient. Son intelligence est nulle, sa volonté nulle, son imagination nulle. Il n'a jamais ni pensé, ni rêvé, ni voulu. Ses pensées seront celles des autres, ses rêveries celles qu'un lui inspirera, ses volontés celles qu'on aura pour lui. Il est essentiellement exécutif. Sa sensibilité même, remarquez-le, existe et est assez profonde; mais elle prend le caractère que l'on veut qu'elle ait. C'est une sensibilité abondante et amorphe. Il aime profondément sa femme; mais il l'aime comme elle veut être aimée. Il l'a aimée d'une passion sensuelle tant qu'elle s'y est prêtée; il l'aime d'une adoration respectueuse et qui se tient à distance quand elle en a décidé ainsi, et cela sans paraître avoir souffert du changement. Il aime sa fille, et, selon ce que veut sa femme, ou il la caresse avec passion ou il la renvoie. C'est un être absolument passif qui a besoin d'une main qui le mène, pour agir, pour penser, et, en

vérité, même pour sentir. Il a été marié une première fois par sa mère; il se marie une seconde fois lui-même, dans une manière d'entraînement et parce qu'il aime; mais aussi *par habitude*. Il s'est accoutumé d'aller à la ferme du père Rouault. Il s'est accoutumé de regarder Emma. Il en vient, invité, poussé doucement, endigué par le père Rouault, à lui dire : « Maître Rouault, je voudrais bien vous dire quelque chose ». Il n'en dit pas plus, il n'en a jamais dit plus. Emma lui a été accordée avant qu'il la demandât. « Maître Rouault, je voudrais vous dire quelque chose », ceci est le seul *acte* d'initiative de la vie de Charles Bovary.

Voyez la page admirable où le caractère *végétatif* de Charles Bovary est expliqué et exprimé avec une précision aisée qui semble nonchalante : « Il était donc heureux sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux, la vue de son chapeau de paille accroché à l'espagnolette d'une fenêtre, composaient la continuité de son bonheur.... Il se levait; elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir; et elle restait accoudée sur le bord, entre deux pots de géranium, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne; et elle continuait de lui parler d'en haut tout en arrachant avec sa bouche quelque bribe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui... Il partait; et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sen-

tiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur.... »

Voilà. Bovary est une plante. Il a les plaisirs et les peines, sourds, confus et profonds, du végétal paisible qui boit l'air, la lumière, l'eau et les sucs du sol. Ses mouvements sont lents, sa vie douce, languissante et minutieuse, son inintelligence absolue de tout ce qui l'entoure. Il vivra mollement, en une espèce de torpeur et de demi-sommeil continuels, vaguement satisfait de vivre, n'ayant pas de sensations particulières, et le fait de vivre étant sa seule sensation, jusqu'au jour où une blessure profonde, dont il souffrira atrocement d'abord, sourdement ensuite, et par où s'écoulera goutte à goutte, incessamment, toute sa sève, l'inclinera vers la terre et l'y couchera enfin comme desséché. — Mais ce végétal a sa physionomie. C'est une plante grasse, au dessin mou, aux formes lâches et floues, une plante amorphe. Ses gros pieds, ses grosses mains, mal attachés, son dos rond et « tranquille », ses épaules lourdes, sa figure ronde, sans modelé, son front bas, sa physionomie « raisonnable et embarrassée » donne l'idée d'un être que les eaux de la vie pousseront et rouleront d'un cours tranquille, feront glisser le plus souvent sans heurt et sans bruit, masse visqueuse, quelquefois froisseront et déchireront aux aspérités de quelque roc, toujours sans cri et sans plainte, si ce n'est sourde et étouffée. *Nos numerus sumus.* Il est le nombre et l'innom-

brable. Il est l'un de ces milliers et milliers d'êtres qui ont cette destinée de traverser la vie, je ne dis pas sans la comprendre, ce qui est le sort de tous, mais sans commencer même à en comprendre un mot, sans se rendre compte du petit coin même où la naissance les a fait végéter, sans voir d'ensemble, même un peu, leur propre vie, leur propre existence, sans pouvoir porter leur regard au delà du jour et de l'heure qui passe. Ils vivent pourtant, et c'est miracle. C'est qu'ils trouvent qui les porte. C'est l'institution sociale qui les place en un poste assigné où ils n'ont à faire, par respect et par instinct d'imitation, que ce qu'ont fait ceux qui les ont précédés ou ce que font ceux qui sont en des postes semblables. C'est une femme, mère ou épouse, qui veut pour eux et pense ou plutôt a quelque instinct de vigilance pour eux. C'est un ami, un M. Homais, qui leur fait faire une sottise quelquefois, des choses à peu près sensées et suffisamment suivies tous les jours. Ils peuvent ainsi aller jusqu'à une mort tardive. S'ils tombent sous la domination d'un esprit déséquilibré, ils auront l'apparence d'être déséquilibrés eux-mêmes, et de chute en chute, rapidement, tomberont écrasés sous le poids de la vie qu'ils sont impuissants à soutenir.

Mme Bovary, l'immortelle Mme Bovary, aussi immortelle que l'immortel Homais, est le plus complet portrait de femme que je connaisse dans toute la littérature, y compris Shakspeare, y compris Balzac. Pour elle Flaubert ne s'est pas contenté de nous suggérer sa biographie; il a fait sa biographie tout entière, minutieusement, patiemment, année

par année, quelquefois jour par jour, avec le sentiment et l'intelligence à la fois de l'évolution nécessaire d'un caractère et de tous les changements successifs qui doivent arriver dans son état, et du dénouement qui doit s'en suivre. C'est la vie entière d'une âme qui se déroule sous nos yeux, avec la logique immanente qui préside aux démarches d'une âme humaine.

Le fond de l'âme de Mme Bovary, c'est le tour d'esprit romanesque; et les différentes formes que prend tour à tour en elle le tour d'esprit romanesque selon l'âge et les circonstances, c'est toute sa vie. Emma Rouault est née d'un père bon, ou plutôt bonhomme, sans principe religieux ou moral, léger déjà, un peu sensuel, et, très peu, mais quelque peu vaniteux encore. Elle a peu connu sa mère, que Flaubert, du reste, a laissée dans l'ombre, ce qui est une faute. Elle a été élevée au hasard jusqu'à treize ans dans la ferme paternelle, apprenant à lire et à écrire et ne faisant rien du tout. Elle a lu, vers l'âge de douze ans, *Paul et Virginie*, qui est un livre de détestable influence morale entre les mains des enfants, et elle a rêvé « la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau ». L'esprit romanesque est né. Il consiste à vivre au delà de l'horizon. Il consiste à être incapable de tirer des choses qui nous entourent leur saveur, leur grâce, leur agrément, et, si l'on y tient, leur poésie.

Elles ont toujours de tout cela. L'esprit romanesque consiste à ne pas le soupçonner, et à croire que saveur, grâce, agrément, poésie et bonheur sont toujours ailleurs que là où l'on est. La manie de changer de lieu, maladie très connue des aliénistes, n'est qu'une forme de l'esprit romanesque. Emma Rouault en est déjà légèrement atteinte à douze ans.

A treize ans, Emma est mise au couvent. Elle s'y plaît. Elle adore les légendes pieuses, la poésie, imprudemment sentimentale et érotique sans s'en douter, des cantiques, les beaux fragments du *Génie du Christianisme* qu'on lit le dimanche par récréation. Elle se jette à quinze ans dans les romans de Walter Scott, et tout le moyen âge des tourelles, des ponts-levis et des chevaliers à plumes blanches lui entre dans le cœur. Elle aborde Lamartine, se remplit de soupirs de harpe et de chants de cygnes mourants. Juste à ce moment, elle rentre à la ferme où elle ne retrouve plus sa mère et où elle prend le commandement. Le passage de la vie contemplative et songeuse à la vie réelle et grossière la renfonce dans son romanesque. Elle regrette le couvent, selon les heures, ou rêve de Celui qui l'arrachera à la ferme, aux émanations de l'étable, à l'odeur de basse-cour, à toute cette senteur d'animalité qui flotte sur les maisons rustiques et les pénètre. Charles Bovary se présente. Le premier venu eût été accueilli. Charles Bovary est agréé. Elle est perdue.

Elle l'eût été sans doute avec tout autre; nul homme ne peut donner à une femme la satisfaction de l'esprit romanesque, excepté un romancier et seulement par ses livres, et encore il ne fait que

l'exciter et ne le satisfait point. Cependant un homme sans bonté, sans amour, sans esprit romanesque surtout, mais qui, ambitieux, vaniteux et ardent, lui aurait donné l'illusion de l'homme supérieur et l'espoir de hautes destinées pour plus tard, lui aurait fait passer sa jeunesse et tout le temps favorable aux crises dans l'espérance d'un au-delà. Il l'aurait fait vivre au delà de l'horizon. Elle eût aimé, Flaubert le dit, un de ces savants laids et étriqués qui portent une brochette de décoration sur un habit mal fait. Elle l'eût aimé, admiré du moins, même avant la brochette. Elle eût parlé vingt ans mémoires, communications, études du plus haut intérêt, découvertes, enquêtes, voyages scientifiques, académie des sciences, et Institut. Elle eût gagné ainsi la quarantaine, vivant toujours dans l'année suivante, ce qui est nécessaire à sa nature. Le malheur de Mme Bovary, c'est de n'avoir pas épousé M. Homais. On y songe tout le long du volume et cela donne un dernier trait, un dernier charme au sympathique pharmacien de première classe. On se dit : « Voilà celui qui aurait donné à Emma le bonheur dont elle était capable et qui aurait détourné d'elle l'orage des passions funestes. On passe toujours tout à côté du bonheur. » Se l'est-il dit lui-même quelquefois? Je ne crois pas. Cette pensée, encore qu'innocente, a un air coupable qui la rend étrangère à M. Homais. Il a seulement vu le mérite de Mme Bovary, comme il sent le sien, ce qui est le commencement, mais le commencement seulement d'un vague regret que des âmes faites pour se comprendre soient séparées ; et c'est pieusement, expri-

mant la plainte mélancolique du genre humain, dans laquelle entre confusément la sienne, qu'il a écrit sur sa tombe : « *Sta viator : amabilem conjugem calcas !* »

Mais c'est Bovary qu'Emma a épousé. Et Bovary n'est pas M. Homais. Ce n'est pas un imbécile. C'est un homme nul. Il l'ennuie sans espoir, et, donc, incurablement. Elle découvre en lui, tout de suite, l'homme le plus opposé d'entre tous les hommes à sa nature même, l'homme qui vit dans le présent, quand elle vit toujours dans l'avenir, qui vit dans le réel, quand elle vit toujours dans l'imaginaire, qui vit dans le lieu où il est, quand elle ne peut vivre que dans les lieux où elle n'est pas. Il est précisément ce qu'elle déteste le plus au monde : il est le réel. Si encore elle pouvait causer avec lui de ce dont elle rêve sans cesse. Mais, non seulement il n'a pas de conversation; mais il ne peut pas écouter. Tout ce que peut lui dire Emma est tellement contraire à sa complexion qu'il ne le reçoit pas, pour ainsi dire. Le rêve d'Emma se brise sur lui, et pour cause, comme sur la réalité elle-même. Il est un mur compact, contre lequel les ailes d'Emma se heurtent à tout instant et se froissent. Il a pu, non point plaire, mais être accepté, comme fiancé, parce qu'il représentait un changement, un lendemain différent de la veille. C'était quelque chose. Ce faible mérite, dès qu'il a été le mari, il l'a perdu.

Emma s'ennuie donc éperdument; mais ses ennuis et regrets n'ont pas d'objet précis. Ils flottent dans l'immense étendue de tout l'univers ignoré. Une circonstance leur donne une précision qui les avive.

Emma est invitée dans un noble et riche château. Elle voit la haute vie pendant douze heures. Elle admire des choses délicates et des hommes distingués, des choses et des hommes de luxe. Et elle sent ou croit sentir qu'elle ne sera pas déplacée dans cette atmosphère. Ses idées se fixent, son rêve prend une forme plus concrète. De ses mille façons de rêver je ne sais quoi, il y en avait une qui consistait à rêver Paris, boulevards, théâtres, opéra, salons fastueux, cavaliers corrects et de grand air. Des quatre ou cinq femmes romanesques qui vivaient en elle, il y en avait une qui était une *snob*, une femme admirant par ouï-dire le grand monde et ses beautés prestigieuses. Pendant quelque temps Mme Bovary ne sera que cette femme-là. Ce monde, lui aussi, est au delà de l'horizon. Il a le charme irritant des beaux lieux qu'on ne verra jamais, le charme plus irritant des beaux lieux qu'on a traversés une fois et qu'on ne reverra plus. Il lui fait paraître plus mesquine sa vie, plus basse et triste sa maison, plus laid et plus vulgaire son mari : « Quel pauvre homme! Mon Dieu! quel pauvre homme! disait-elle tout bas en se mordant les lèvres ».

Et l'amant possible se présente. C'est Léon. Il est gentil. Il est jeune. Il a quelque élégance naturelle. Il n'est pas du tout désiré, souhaité sensuellement, tout d'abord. Il plaît, parce qu'il est tout à fait en homme ce que Mme Bovary est en femme. C'est un pareil, et par suite c'est un écho. Il rêve de Paris, il a lu quelques romans et il a des opinions sur la musique italienne. On peut lui parler; il peut

répondre. Il y a ressemblance, sympathie, point d'amour. Mais il y a confidence et épanchement. Dans l'état d'esprit et d'âme où est Mme Bovary cette amitié sentimentale et cette fraternité de rêvasserie pourrait longtemps lui suffire. Le moment viendrait, vers la trentaine, où l'on glisserait fatalement à la faute; mais il se pourrait encore que l'accoutumance et la longue habitude de commerce fraternel l'empêchât de se produire. Il arrive qu'on ne fait pas ce qu'il était depuis longtemps naturel qu'on fît, pour cette seule raison qu'on ne l'a pas fait. Léon, restant à Yonville, pouvait également amener Emma à la faute ou l'en préserver.

Mais il part. L'ennui redouble, et la lourdeur des jours et la lourdeur des rêves cent fois remaniés. La réalité fait sentir son déboire, de plus en plus, par son implacable monotonie : « Comme elle était triste, le dimanche, quand sonnaient les vêpres ! Elle écoutait, dans un hébétement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche. Quelque chat sur les toits, marchant lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait. Et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne.... Tous les jours, à la même heure, le maître d'école, en bonnet de soie noire, ouvrait les auvents de sa maison, et le garde champêtre passait, portant son sabre sur sa blouse. Soir et matin les chevaux de la poste, trois par trois, traversaient la rue pour aller boire à la mare.... » Emma est exaspérée de cette lenteur des gouttes du temps

tombant dans le vide. Elle n'a plus d'attache à quoi que ce soit. Elle en vient à ne plus ouvrir un livre : « J'ai tout lu ». Elle en vient à ne plus rêver, tant ses rêves aussi sont monotones et se présentent à elle désormais toujours les mêmes en une succession presque identique. Elle est prête pour la faute. L'auteur pourrait ramener Léon.

Il ne l'a pas fait et cela est d'une sûreté psychologique très remarquable. Certes Mme Bovary est sur le bord de la faute; certes, si Léon revenait, c'est avec lui, en un temps donné, que la faute serait commise. Mais Léon est le pareil de Mme Bovary, avec cette seule différence qu'il est plus faible encore de caractère qu'elle ne l'est. La première fois que Mme Bovary doit tomber il n'est pas vraisemblable que ce soit avec lui; mais avec quelqu'un qui ne sera pas son pareil et qui feindra de l'être, qui aura, par conséquent, cette supériorité sur elle dans l'attaque qu'il sera froid, jouant un rôle, et qu'il aura toute sa tête, elle la perdant; avec quelqu'un aussi qui a l'habitude des femmes et qui aura cette supériorité sur Emma qu'il emploiera avec elle une tactique vérifiée, connue de lui et inconnue d'elle.

Et enfin cette première chute de Mme Bovary a ceci d'original, qui est d'une observation assez profonde, que dans leur première liaison la plupart des femmes aiment l'amant et dans les autres l'amour, et que pour Mme Bovary, ce n'est pas tout à fait le contraire; mais c'est un peu l'inverse. Au moment où intervient Rodolphe, Emma a besoin d'amour en ce sens qu'elle a besoin d'un divertissement violent de ses ennuis et d'un imprévu dans sa vie. Elle n'a pas

connu l'amour, Bovary ne comptant pas, et c'est à l'amour qu'elle va, non à Rodolphe, comme à un au-delà, comme à une rénovation, et aussi comme à une revanche. Son premier mot après la faute, admirable, n'est pas : « Comme je l'aime ! » mais : « J'ai un amant ! J'ai un amant ! » Et cela veut dire..., mais il vaut mieux citer : « .... se délectant à cette pensée comme à une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire. Une immensité bleuâtre l'entourait; les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. »

C'est donc bien de l'amour plus que de Rodolphe que Mme Bovary est amoureuse, comme plus tard ce sera de Léon plus que de l'amour qu'elle sera éprise. Cette évolution à l'inverse de l'ordinaire est un trait de profond moraliste. Mme Bovary n'est pas précisément une sensuelle; avant tout c'est une romanesque, donc, comme disent les physiologues, une cérébrale; et donc sa première faute sera une incartade de l'imagination bien plus qu'une surprise des sens. Connaître l'amour, ce sera la raison de sa première chute; se donner à celui qu'on aime, ce sera la raison seulement de la seconde.

Et aussi toute sa liaison avec Rodolphe est surtout une affaire d'imagination. Cela est très bien suivi. C'est avec lui, qu'elle fait, cette fois à deux, et c'est ce qu'elle cherchait inconsciemment depuis dix ans,

l'éternel rêve du pays lointain, de l'Espagne avec guitares, de l'Italie avec flots bleus, de l'Orient avec minarets et palanquins. Rodolphe est comme le vase, agréable du reste à regarder et à caresser, où elle verse le romantisme qui remplissait son âme et qui en débordait. Il faut que Rodolphe soit le héros byronien, lamartinien et à la Walter Scott qu'elle a aimé, depuis qu'elle lit, de toutes les puissances de son imagination violente et du reste mesquine. Il s'y prête. Il a quelque lecture. Elle l'ennuie, mais ou elle ne s'en aperçoit pas, parlant assez pour le dispenser de parler, ou elle trouve dans l'ennui même de Rodolphe quelque chose qui est romantique encore et qui a une belle allure byronienne. Ne nous y trompons pas, Rodolphe n'est pas celui qu'Emma a le plus aimé; mais c'est celui qui l'a le plus satisfaite; c'est celui qui a le mieux répondu à tout ce qu'il y avait de factice dans sa nature, et elle est telle que ce qu'elle a de factice est ce qu'il y a en elle de plus important, et le factice est ce qu'elle a d'essentiel. Quand elle passera de l'amour à l'amant, il y aura une diminution d'elle-même, comme chez les autres quand elles passent de l'amant à l'amour.

Aussi la désillusion, la rupture avec Rodolphe est-elle la grande crise, la crise tragique de la vie d'Emma. Plus tard elle mourra volontairement; cette fois, ce qui est plus fort, parce qu'il indique non un coup de désespoir et une heure d'affolement, mais une rupture du ressort intérieur, elle est sur le point de mourir naturellement. Elle est à deux pas du tombeau. En perdant celui en qui elle a mis son idéal romanesque et romantique, elle a

perdu cet idéal lui-même, n'y croit plus, y renonce. Le tour d'esprit romanesque reste encore et ne pourra jamais disparaître puisqu'il est le fond de l'âme même d'Emma; mais l'espoir de le satisfaire et la conviction qu'on le réalisera ont disparu ou fléchissent. Il y a deux Madame Bovary, l'une avant Rodolphe et particulièrement avant le départ de Rodolphe, l'autre après ce départ. La seconde n'est que la lente dégradation de la première. La seconde est ce que devient peu à peu la femme romanesque à qui le roman a manqué et qui, gardant son horreur pour le réel, cherche dans le plaisir, dans l'excitation des sens, un étourdissement de sa douleur.

Mais il y a une transition. Pendant quelque temps Mme Bovary donne encore à son esprit romanesque quelques aliments comme factices et dont elle le trompe et se trompe elle-même. Elle arrange en élégies et en motifs de romance les langueurs de sa convalescence; elle joue la jeune malade et trouve quelques tristes plaisirs dans les attitudes de ce rôle. Il lui va bien; elle s'y trouve intéressante et distinguée. Elle savoure la mélancolie des mains pâles traînées languissamment sur les genoux affaiblis et las. Puis, je ne dirai pas tout à fait : elle essaye de la religion; mais elle y revient comme à la première forme qu'a prise jadis son instinct romanesque et comme au premier objet où s'est attachée son inquiétude d'imagination. Elle lit des livres de piété, achète un prie-Dieu gothique; car il faut toujours qu'elle mêle à tous ses sentiments des souvenirs littéraires; elle se répand en charités excessives; elle essaye d'avoir des conférences de haute spiri-

tualité avec l'abbé Bournisien. Quelquefois, à force de s'entraîner, elle en arrive à se donner quelque illusion de sentiment religieux; elle se compare à La Vallière et à Mme de Longueville et lorsqu'un volume qu'elle ne comprend pas lui tombe des mains, elle « se croit prise par la plus fine mélancolie catholique qu'une âme éthérée puisse concevoir ».

Ceci, comme j'ai dit, est la transition. Elle dure peu. Elle nous indique que, même après l'écroulement de son idéal, il restera toujours à Mme Bovary quelques restes de l'instinct romanesque et qui ne disparaîtront jamais. Mais cependant voici la dégradation qui commence. Mme Bovary retrouve Léon. Elle l'a toujours aimé. Il était, non pas l'homme brillant et fort, aux yeux du moins d'Emma, et capable de porter le beau rêve romantique qu'elle prétendait lui confier; mais l'homme doux et gracieux, un peu féminin, un peu faible, qu'elle sent qu'elle dominera, qu'elle asservira, qu'elle pénétrera de son âme. Par l'âge qui déjà s'avance, Emma en est à cette nuance de l'amour féminin : ne plus chercher celui par qui on se laissera délicieusement asservir, mais celui que l'on asservira en l'adorant. Par l'évolution particulière de ses sentiments personnels, elle en est à aimer non plus l'amour, mais un être qui lui plaît et qui a avec elle des similitudes et des concordances. C'est-à-dire que l'imagination d'Emma a fléchi et que ses sens commencent à prendre le dessus, avec, persistant toujours, l'éternel besoin de s'ébrouer et de s'étourdir. En Mme Bovary, la romanesque, sans disparaître, a comme baissé et reculé, et la courtisane commence.

Ce qui le marque bien et ce qui du reste en est l'effet autant que le signe, ce sont les manières toutes nouvelles de Mme Bovary. Elle devient cabotine. Elle fume, elle se promène une cravache à la main; elle veut assister à un bal masqué; elle se grise; tout en n'aimant que Léon, elle rêve d'un ténor d'opéra-comique qu'elle admire un soir dans un rôle à maillot. On l'a vue et on la voit descendre ainsi de la sentimentale à la romanesque, de la romanesque à la courtisane amoureuse, de la courtisane à la cabotine. Cet enchaînement fatal, ou à peu près, de ces différents états, au cours de la vie, dans une existence qui a commencé par l'absence de tout principe et par la curiosité de l'impossible, est le portrait complet de la romanesque provinciale et constitue la leçon du livre.

Et voyez cette progression fatale aussi à un autre point de vue. Vivre au delà de l'horizon, ce fut Mme Bovary tout entière. Or, à mesure qu'elle avance dans la vie, elle vit toujours de la même façon; mais l'horizon se rétrécit, et, lui-même, le « par-delà l'horizon » se rapproche. Autrefois Emma rêvait de voyages lointains, de paysages exotiques, de gondoles et de jungles. Plus tard elle a rêvé de Paris et de ses splendeurs. Maintenant son « par-delà l'horizon » c'est Rouen et une chambre d'auberge sur le port avec un clerc de notaire.

Et cet abaissement, cette diminution, elle n'en a pas conscience; on soupçonne seulement qu'elle les sent confusément; on le croit voir à sa fureur d'agitation et au besoin, très nouveau pour elle, qu'elle a *de ne pas rêver* et de se fuir elle-même dans une

espèce de tourbillon. Emma est bien loin de ce qu'elle a été, sans avoir cessé d'être la même femme : les effets derniers des aventures où sa complexion l'a entraînée démentent et aussi dénaturent cette complexion même.

Et la débâcle arrive. Ruinée, endettée à l'insu de son mari par ses fantaisies coûteuses et le désordre de sa maison, Emma se voit acculée ou à la mort, ou aux suprêmes déchéances. C'est la mort qu'elle choisit? Pourquoi? Il faut dire d'abord qu'il n'y a pas pour cela de raison très décisive. Mme Bovary *pouvait* glisser jusqu'au bas de la pente. Elle *pouvait* fuir, quitter mari et enfant et se jeter dans la pure et simple vie galante. Et c'est précisément pour marquer que cela se *pouvait*, que Flaubert l'a conduite jusqu'au bord même de cette voie-là et même lui y a fait faire quelques pas. C'est un acte de femme galante que de dire à Lucien : « De l'argent? Je sais bien, à ta place, où j'en trouverais. A ton étude. » C'est un acte qui sent la femme galante que d'aller supplier le notaire, qu'elle sait amateur de jolies femmes. C'est un acte qui touche à la prostitution que d'aller demander de l'argent à Rodolphe, l'ancien amant qui l'a délaissée. Par tout cela Flaubert veut nous indiquer qu'il s'en est fallu de très peu qu'Emma ne tombât au plus bas degré et que cela était, sinon tout à fait dans sa destinée du moins dans celle des femmes qui lui ressemblent. Cependant il l'a arrêtée juste au moment où elle s'engageait dans ce dernier chemin, et, en partie, par l'horreur de s'y engager.

Il a eu raison. Emma n'est pas née courtisane; elle

est née romanesque, et son tour d'esprit romanesque l'a amenée à être à peu près une courtisane; mais cependant elle doit s'arrêter et reculer lorsque sa vie se révèle à elle comme devant être désormais celle d'une courtisane *sans qu'il s'y mêle rien de romanesque*. C'est ce manque qui lui est insupportable quand il s'annonce comme devant être absolu. Tout élément de romanesque, même apparent, lui échappant, Emma doit mourir. Car, que serait désormais sa vie? Elle serait une vie *réelle*, aussi platement réelle que la vie bourgeoise qu'elle a tant haïe. C'est à la réalité que Mme Bovary n'a jamais voulu consentir. Il y a quatre stades : la période des rêves sans objet précis; — la période des rêves s'arrêtant et se fixant sur l'homme que l'on croit capable de les comprendre et réaliser; — la période des folies sensuelles et du délire voluptueux, à quoi se mêle encore je ne sais quelle poésie du plaisir et le sentiment qu'à se donner par amour on vit encore dans un roman, quoique plus vulgaire; — la période enfin des simples liaisons lucratives qui sont un commerce analogue à celui de M. Lheureux. C'est dans ce dernier stade que Mme Bovary est sur le point d'entrer et qu'elle n'entre pas. Elle sent que là son air respirable lui manquerait décidément tout à fait, c'est à savoir le sentiment qu'elle se fait des choses brillantes ou spécieuses, ayant quelque air littéraire et qu'on peut mettre dans les livres. Quand la romanesque a été tuée par les nécessités du réel, c'est Emma tout entière qui meurt. Sa raison de vivre a, cette fois, complètement disparu. Ce suicide n'est pas celui du remords, n'est pas précisément

celui du désespoir; c'est celui des rêves longtemps froissés, longtemps diminués, déçus enfin jusqu'à sentir qu'ils ne pourront renaître jamais.

Telle est cette merveilleuse figure de femme, assez générale pour être un sujet de méditation pour tous et pour toutes, assez particulière pour donner continuellement la sensation d'un être complètement et minutieusement vivant. Un type en son fond et en son essence, un individu par tout le détail de sa vie, par les sentiments particuliers que les circonstances lui inspirent, par l'effet qu'ont sur elle les circonstances, qui lui font prendre, et logiquement, certains chemins où la complexion ne l'engagerait pas à aller seule. Mariez Emma à un autre homme; elle sera la même dans ses pensées et très différente dans sa conduite. Ne la pervertissez pas par sa liaison avec Rodolphe et par la trahison de celui-ci. Elle sera la même en son fond et très probablement ne se précipitera pas dans la dégradation avec la même fougue d'étourdissement et de revanche.

Ainsi se font les portraits vrais, ou plutôt les vraies biographies, qui ne sont pas des portraits. Un être humain est ce qu'il est d'abord et ensuite ce que la vie fait de lui. Un personnage de roman, pour paraître vivant, doit être comme la résultante exacte et précise des forces innées en lui et des forces diverses qui ont pesé sur lui au cours de son existence.

A ce propos c'est un trait de talent d'avoir mis dans la vie d'Emma une circonstance qui aurait pu la sauver et qui ne la sauve point. Flaubert lui a

donné l'enfant, « l'enfant sauveur », et l'enfant ne l'a point sauvée. Il a voulu montrer par là que l'instinct romanesque est si fort et que l'imagination enfiévrée est si dominante, qu'ils peuvent étouffer même le sentiment maternel chez un être qui, cependant, n'est pas un monstre, et qui est plutôt déséquilibré que mauvais.

La composition du livre est une merveille. L'auteur a trouvé le moyen de nous faire vivre de la vie d'une petite ville sans que les mille tableaux où il nous la montre empiétassent jamais sur le personnage principal et en détournassent notre attention. Emma occupe toujours le centre du tableau, et nous ne cessons jamais de la voir et de la sentir présente, même quand on nous entretient de Tuvache ou de Binet. L'arrangement de la scène du comice agricole est à cet égard un chef-d'œuvre ; mais remarquez que toutes les scènes sont disposées d'une manière analogue et qu'il n'en est aucune qui, intéressante par elle-même, ne nous ramène au personnage central au moment même qu'elle semble nous en éloigner. Rien, à cet égard, ne prête à la critique, si ce n'est peut-être le prologue, à savoir le premier mariage de Bovary; mais il convient de songer qu'il faut faire comprendre comment Bovary a pu épouser Emma. Être sans initiative, il a dû être marié une première fois par sa mère. Ce n'est que veuf et comme émancipé par un premier mariage qu'il est assez hardi pour se marier lui-même, en étant, du reste, singulièrement aidé dans cette démarche. Peut-être aussi les représentations d'opéra à Rouen,

après l'épisode de Rodolphe, ne sont-elles pas très bien placées. Elles devaient l'être plutôt au début du volume, non très loin du bal chez les châtelains où est invitée Mme Bovary. Ce sont choses du même ordre, révélations de la même espèce, devant servir dans l'esprit d'Emma d'aliments aux mêmes rêves et aux mêmes confus désirs. Mais ceci n'est qu'un détail.

L'esprit général du livre est d'un écrivain consciencieux, sévère et hautain. Il est d'abord le souci de faire vrai, avec la plus rigoureuse et la plus inattaquable exactitude. Il est ensuite la haine et le mépris (trop marqués) du bourgeois de province, de l'homme « qui a des façons basses de sentir », et sans doute, on peut trouver, avec Sainte-Beuve, que le soin est poussé trop loin de n'admettre dans cette petite agglomération humaine aucune âme vraiment généreuse et aucun esprit élevé. C'est certainement un roman misanthropique. Mais ne voudra-t-on donc jamais reconnaître que le roman réaliste est la peinture de la moyenne de l'humanité et que l'âme généreuse, l'esprit élevé sont des exceptions? Est-il vrai que la moyenne de l'humanité est composée d'êtres qui ne sont ni des vertueux ni des coquins, mais des esprits vulgaires, des égoïstes, des vaniteux, des avares et des maniaques? Or s'il n'y a aucun vertueux proprement dit dans *Madame Bovary*, il n'y a pas un coquin, pas un. Flaubert n'a pas même montré ses personnages méchants. Il n'a fait aucune mention des hostilités et haines enragées si communes dans les petites villes. A peine quelques commérages. Ses personnages sont, les uns de bonnes gens,

les autres presque de bonnes gens. Ils sont égoïstes et ils sont des imbéciles ; voilà tout. Est-ce si loin de la vérité moyenne, vue de l'œil d'un misanthrope? Et c'est bien l'occasion de délimiter exactement le misanthropisme de Flaubert. Flaubert a été misanthrope, non pas en tant que trouvant les hommes méchants; mais en tant que les trouvant des sots. Il a détesté la bêtise humaine avec exécration et fureur. Elle l'exaspérait. Mais il a peu cru à la méchanceté des hommes et semble l'avoir considérée comme négligeable. Ce n'est pas une misanthropie très féroce.

Et enfin, à un autre point de vue, ce livre est un acte de réaction ardente contre le romantisme. Souvent le livre paraît n'être pas autre chose qu'un pamphlet contre le romantisme et un réquisitoire contre l'influence de celui-ci. Responsables des égarements de Mme Bovary, Walter Scott, Byron, Lamartine, George Sand, les albums et les keepsakes ; responsable des égarements de Mme Bovary toute la littérature d'imagination et de sensibilité. Un autre livre de Flaubert est intitulé *l'Éducation sentimentale*, celui-ci pouvait être intitulé *l'Éducation romanesque*. Il est curieux, et honorable du reste pour l'un et pour l'autre, que Flaubert et George Sand soient devenus des amis qui s'aimaient de tout leur cœur vers la fin de leur vie. Pour commencer, Flaubert pouvait passer pour un ennemi furieux de George Sand. Emma, c'est l'héroïne de George Sand dépoétisée et tournée au ridicule. « Voulez-vous savoir quel est le fond de Valentine, d'Indiana et Lélia? Le voici; c'est Emma Rouault », semble dire

Flaubert à toutes les pages de son roman. « Et voulez-vous savoir ce qu'est une femme qui a fait son éducation dans les romans de George Sand? Le voici ; c'est Emma Rouault. » — De sorte que le terrible contempteur des bourgeois a écrit un livre qui est directement inspiré de l'esprit des bourgeois de 1840. Leurs récriminations contre le romantisme « réhabilitant et poétisant la courtisane », contre George Sand muse de l'adultère, se retrouvent précisément, et mis en acte et en faits, dans *Madame Bovary*.

L'intention n'est pas douteuse. A chaque ligne du roman il est écrit : « Les bourgeois sont des sots; mais la femme qui a des aspirations à la vie artiste et qui veut échapper au bourgeoisisme est la plus sotte entre tous ». Le dualisme éternel de Flaubert et qui était un de ses tourments, une de ses gênes et une de ses forces, se retrouve ici. Il avait en lui un romantique qui trouvait la réalité plate, et un réaliste qui trouvait le romantisme vide, et un artiste qui trouvait les bourgeois grotesques, et un bourgeois qui trouvait les artistes prétentieux, et le tout était enveloppé d'un misanthrope qui trouvait tout le monde ridicule. Si *Madame Bovary* est un si grand chef-d'œuvre c'est que Flaubert s'y est mis tout entier et que le livre a été écrit par un romantique qui s'offre des têtes de bourgeois comme figures à nasardes, et par un réaliste qui analyse un cerveau d'héroïne de Sand pour montrer à quelles billevesées se ramène et se réduit sa spiritualité ambitieuse. Et aux deux opérations, il a pris un plaisir extrême, qui n'était pas sans férocité. Trouver le moyen d'exhaler à la fois toutes les haines du romantisme contre le bourgeois,

et toutes les rancunes du bourgeois contre le romantisme, il y avait du ragoût.

Quant à la moralité de l'œuvre, je n'en dirai rien du tout. *Madame Bovary* peut être funeste ou salutaire. Il est très facile de prendre Emma pour modèle en se disant que rien n'est plus simple que d'éviter les fautes d'économie domestique qui seules, et non pas son inconduite morale, l'ont menée à la mort; et le livre sera parfaitement corrupteur. Il est facile aussi de croire, comme l'auteur, que le désordre moral et le désordre matériel s'enchaînent toujours, et, l'un associé à l'autre, mènent à toutes les ruines; et le livre sera d'une haute moralité. A tout prendre, c'est selon l'esprit dans lequel il sera lu qu'il sera bon ou mauvais, ce qui revient à dire que chacun le fera ce qu'il est lui-même et que, par conséquent, il est en soi indifférent. Si l'on veut, en reprenant le mot célèbre qui n'est pas juste du tout, ce livre est moral comme l'expérience. Seulement l'expérience n'est pas morale. Elle n'est pas immorale non plus. Elle n'enseigne nullement le vice, puisque le vice ne réussit guère. Elle n'enseigne aucunement la vertu; puisque la vertu ne réussit pas non plus beaucoup. Elle enseigne un entre-deux, qui est fait de prudence et de soin d'éviter l'excès en toutes choses, en bien comme en mal. Elle enseigne l'ordre, la régularité, la probité, l'exactitude et la prévoyance, toutes les qualités moyennes qui ne sont pas des vertus. Tout livre réaliste, par définition, s'il est bien fait, enseignera cela et n'enseignera pas autre chose. *Madame Bovary* est un livre réaliste très bien fait.

CHAPITRE VII

LE RÉALISTE : *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE*

Flaubert, en concevant *l'Éducation sentimentale*, semble s'être proposé trois desseins, ce qui, pour le dire tout de suite, était peut-être trop : donner un *pendant* à *Madame Bovary* en peignant une honnête femme du monde bourgeois, amoureuse et très amoureuse, mais honnête femme et très honnête femme; — donner une *réplique* à *Madame Bovary* en peignant un homme qui est, en homme, à peu près, ce que Mme Bovary est en femme; — peindre Paris et un peu la société française de 1840 à 1852.

On peut dire qu'il a très bien réussi au premier objet, assez bien au second et au troisième, et que le résultat d'ensemble est indécis et l'effet d'ensemble peu heureux.

Son honnête femme, c'est Mme Arnoux. C'est à cause d'elle, ce me semble, qu'il a cru, comme nous l'avons vu plus haut, avoir, dans *l'Éducation sentimentale*, écrit un livre moitié idéaliste, moitié réaliste. C'est une erreur. Pour être honnête,

Mme Arnoux n'en reste pas moins dans l'art purement réaliste; car elle est admirablement réelle. Seulement il est probable que Flaubert, soit que ce fût son idée, soit sous l'influence de la langue du temps, n'appelait réalisme que ce qui est peinture de mauvaises mœurs; et c'est là qu'est précisément l'erreur. Le réalisme est la peinture des mœurs moyennes de l'humanité. Mme Arnoux est tout à fait dans cette moyenne, et une des beautés de l'ouvrage c'est la maîtrise et l'art consommé avec lesquels Flaubert l'y a constamment et fermement maintenue.

Mme Arnoux est une jeune fille, saine et bien née, de la bourgeoisie provinciale. Elle est d'excellente santé physique, ce qui n'est pas un détail, mais un point essentiel; elle a été élevée en famille, simplement, doucement, correctement, jusqu'à son mariage. Elle n'a aucune imagination. Elle ne lit jamais. Après ces deux indications, il est inutile d'ajouter que le rêve lui est inconnu et qu'elle n'a jamais vécu au delà de l'horizon. La sensibilité, qui ne dépend point du tout de l'imagination et à laquelle l'imagination ne fait que donner une forme particulière, est chez elle très vive. Elle est née pour aimer un bon mari et même un mari médiocre et ses enfants et petits-enfants. Elle épouse ce que les bourgeois de France appellent « un bon garçon », léger, vulgaire, hâbleur, sans aucune espèce de sens moral, manieur d'affaires et coureur de filles, serviable, à la fois voleur et généreux, familier, tutoyeur, distributeur de cigares, de facéties, de protestations et de tapes amicales sur le ventre. Elle l'aime; elle

l'aimera toujours ; tout en souffrant horriblement par lui, elle l'aimera toujours assez, non seulement pour le supporter, mais pour le plaindre, ce qui est une sottise touchante.

L'amant possible se présente. Il n'est pas *repoussé*. Mme Arnoux est si vertueuse, non pas tant par sentiment du devoir que par le fond même de sa nature, qu'elle n'est pas de celles qui ont besoin de repousser. Elle aime tout simplement celui qui lui plaît, avec la certitude presque tranquille qu'elle ne lui cédera jamais. Elle l'aime douloureusement et avec délices. Il est celui sur qui elle repose ses yeux fatigués de pleurer et de voir. Il est le frère qu'elle n'a pas et qui lui manque dans sa triste vie. Elle lui dirait, si elle avait lu quelque chose : « A toi seul tu es mon frère, mon père, ma mère, toutes les affections pures qui sont nécessaires à un être aimant ».

Trait admirable de vérité, fort simple, du reste, mais qu'encore il fallait trouver : elle est si pure qu'elle le rend pur lui-même, du moins auprès d'elle. Ceci est marqué très précisément tout le long du volume ; mais plus délicieusement dans cette page qui à elle seule devrait suffire pour rendre un auteur immortel : « Elle lui donna ses gants, la semaine d'après son mouchoir. Elle l'appelait « Frédéric ». Il l'appelait « Marie », adorant ce nom-là, fait exprès, disait-il, pour être soupiré dans l'extase, et qui semblait contenir des nuages d'encens et des jonchées de roses. Elle ne faisait rien pour exciter son amour, perdue dans cette insouciance qui caractérise les grands bonheurs.

Pendant toute la saison, elle porta une robe de chambre en soie brune, vêtement large convenant à la mollesse de ses attitudes et de sa physionomie sérieuse. D'ailleurs elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où la maturité qui commence colore le regard d'une flamme plus profonde.... Jamais elle n'avait eu plus de douceur, d'indulgence. Sûre de ne pas faiblir, elle s'abandonnait à un sentiment qui lui paraissait un droit conquis par ses chagrins. Cela était si bon, du reste, et si nouveau.... Il tremblait de perdre par un mot tout ce qu'il croyait avoir gagné, se disant qu'on peut ressaisir une occasion et qu'on ne rattrape jamais une sottise.... Le charme de sa personne lui troublait le cœur plus que les sens. C'était une béatitude indéfinie, un tel enivrement qu'il en oubliait jusqu'à la possibilité d'un bonheur absolu. Loin d'elle, des convoitises furieuses le dévoraient. Bientôt il y eut dans leurs dialogues de grands intervalles de silence. Quelquefois une sorte de pudeur sexuelle les faisait rougir l'un devant l'autre. Toutes les précautions pour cacher leur amour le dévoilaient. Plus il devenait fort, plus leurs manières étaient contenues. Par l'exercice d'un tel mensonge, leur sensibilité s'exaspéra. Ils jouissaient délicieusement de la senteur des feuilles humides; ils souffraient du vent d'est; ils avaient des irritations sans cause, des pressentiments funèbres; un bruit de pas, le craquement d'une boiserie leur causaient des épouvantes comme s'ils avaient été coupables; et quand des doléances échappaient à Frédéric, elle s'accusait elle-même : « Oui! je fais

mal! j'ai l'air d'une coquette! ne venez donc plus ». Alors il répétait les mêmes sermens qu'elle écoutait chaque fois avec plaisir. »

Frédéric la *trompe*, a des maîtresses. Elle pardonne toujours, souffre, plutôt, en continuant d'aimer, avec cette résignation non sans charme des êtres qui se savent aimés et surtout qui aiment; car « le plaisir de l'amour est d'aimer ». Ils s'aiment vingt-cinq ans ainsi, avec une progression continue dans l'affection, dans l'intimité, dans l'union des âmes et dans la certitude qu'ils ne seront jamais l'un à l'autre. Chacun pourrait dire à très peu près les vers ravissants de Maynard.

> Ce n'est pas d'aujourd'hui que je suis ta conquête,
> Six lustres ont passé depuis que tu m'as pris,
> Et j'ai fidèlement aimé ta belle tête
> Sous des cheveux châtain et sous des cheveux gris.

Les années passent, en effet; la vieillesse arrive. Seulement quand elle est arrivée, et comme défendue par elle, Mme Arnoux vient, sans être appelée, voir Frédéric, pour bien lui montrer que, de loin, de près, toujours, jusqu'au tombeau, qui n'est pas loin, Frédéric est toute son âme. Elle habite maintenant loin, très loin, en Bretagne, près de son mari devenu un vieillard malade. Son bonheur c'est de s'asseoir sur un banc qu'elle a appelé « banc de Frédéric ». Car maintenant elle rêve. Elle est de celles qui n'ont jamais rêvé dans l'avenir et qui, sur le déclin, rêvent dans le passé. Ainsi font les cœurs profonds et purs. Elle regarde les meubles, les bibelots, les cadres, avidement, pour les emporter dans sa

mémoire. Elle rassemble les souvenirs de leur amour lointain. Quand s'est-elle aperçue qu'il l'aimait? « C'est un soir que vous m'avez baisé le poignet entre le gant et la manchette. Je me suis dit : « Mais il m'aime ! » ; et j'avais peur de m'en assurer. » — Comme il est homme, il croit, un instant, sans montrer qu'il le croit, qu'elle est venue pour s'offrir. Marie, sans songer à le détromper, le détrompe par le geste d'abdication féminine le plus douloureux et le plus sublime que puisse inventer une femme. Elle se décoiffe; ses cheveux blancs glissent sur ses épaules, elle en coupe une longue mèche. « Gardez-les ! Adieu. » — « Et ce fut tout. »

Dernière page admirable d'un portrait merveilleux, et, comme je l'ai dit tout d'abord, d'une réalité absolue. Pas un trait qui donne à Mme Arnoux le moindre faux air romanesque, romantique, « lyrique », comme dit Flaubert. Mme Arnoux n'est pas éloquente, elle n'est pas spirituelle, elle n'a pas d'attitude, elle ne parle jamais du devoir, elle parle à peine de son amour. Elle est bonne petite bourgeoise de la tête aux pieds. Elle est la simplicité même. Nous l'avons tous rencontrée, tous vue passer près de nous, et probablement jugée insignifiante. Seulement elle est de nature droite, d'imagination calme, respectueuse de soi sans admiration pour elle-même, profondément aimante, et tout cela fait, en toute simplicité, un personnage charmant et presque héroïque. Pour mesurer la différence et des conceptions et des procédés, songez à la femme honnête du *Lis dans la vallée*, Mme de Mortsauf, et voyez comme le romantisme et le mauvais goût de

Balzac ont gâté un beau portrait. Jamais Flaubert n'a eu le sens du vrai plus vif et le goût plus sûr que dans le portrait de Mme Arnoux.

Frédéric Moreau est le type du petit bourgeois assez bien doué, assez intelligent, de quelque distinction naturelle, de bonne éducation, et absolument dénué de toute force de caractère. Il est « l'homme de toutes les faiblesses », comme dit Flaubert, un peu trop tard peut-être, au cours du roman. Il est l'homme qui « se promet tous les soirs d'être hardi » et qui se promet tous les matins d'être quelque chose. Il est doué d'une merveilleuse inaptitude à l'action. Être mou et veule, il aurait quelque trait de ressemblance avec Bovary Seulement, ayant un peu d'intelligence et d'imagina tion, c'est un inactif agité, et il est inactif dans l'agitation; comme Bovary est inactif dans les torpeurs de l'habitude. Du reste être passif, lui aussi, et qui dépend de ses amis, de ses maîtresses, de ses relations, des circonstances, et de tout, excepté de luimême. C'est merveille comme il fait le propos d'être philosophe sous l'influence d'un ami, journaliste à l'instigation d'un autre, homme politique sous l'impulsion des événements de 48; comme il prête à l'un, promet à l'autre, donne à celui-ci la somme qu'il a mise en réserve pour celui-là et s'aperçoit seulement à cinquante ans qu'il a vécu en zigzag et qu'il était né avec la vocation impérieuse de ne rien faire.

De tels hommes sont amoureux toute leur vie, sans violence, du reste; mais avec une manière d'obstination naturelle. Le propre de la paresse

étant de faire de vous un être qui ne vit que de sensations, un paresseux ne peut guère être qu'un dilettante ou un amoureux. Les plus distingués de cette famille humaine sont dilettantes, les autres sont amoureux perpétuels. Frédéric est un peu dilettante et amoureux indéfiniment. Cela est tout simplement la recherche des sensations faciles mêlée d'un peu de désir d'être dominé. C'est par ce trait de ce caractère que Frédéric se rapproche de Mme Bovary. Même paresse foncière et rêvasserie constitutionnelle. Même désordre dans la vie domestique et prodigalité facile. Même romantisme (plus superficiel chez Frédéric) et vision de voyages lointains, d'orient pittoresque, etc. Même ardeur sensuelle et impossibilité de songer longtemps à autre chose qu'à l'amour. « Il conservait ses projets littéraires par une sorte de point d'honneur vis-à-vis de lui-même. Il voulut écrire une histoire de l'esthétique, *résultat de ses conversations avec Pellerin*, puis mettre en drame la Révolution française et composer une grande comédie, *par l'influence indirecte de Deslauriers et de Hussonnet*. Au milieu de son travail le visage de l'une ou l'autre [de ses maîtresses] passait devant lui; il luttait contre l'envie de l'avoir et ne tardait pas à y céder. » — Tout le personnage est très bien résumé dans ces quelques lignes.

Un trait essentiel qui est admirablement observé, et, du reste, rendu avec une virtuosité étonnante. La seule force de Frédéric est dans son imagination, comme c'est le cas de tous les êtres faibles. Aussi la « cristallisation », pour employer le mot de Stendhal,

c'est-à-dire le travail de l'imagination sur l'amour et l'amour décuplé par cette collaboration de l'imagination créatrice, est, chez Frédéric, d'une puissance extraordinaire. Dans l'être impuissant pour l'action, l'imagination prend comme la place et comme l'office des autres facultés, pétrit la matière, parcourt le monde, bâtit des palais, plante des parcs, ouvre des avenues, crée l'univers souhaité et demandé à grands cris par le désir. Si elle s'applique à l'amour, étant mise en mouvement, et fouettée et éperonnée par lui, autour de l'objet aimé, elle brode, tisse, drape, déploie et fait ondoyer les tentures, bâtit, édifie, peint, sculpte, dresse un musée et un temple. Elle puise à pleines mains dans la nature et rapporte à l'objet aimé tout ce que la nature lui donne. C'est la parure splendide que l'imagination jette sur l'objet aimé et autour de lui. C'est la « cristallisation ». — Et voyez comme Frédéric « cristallise » : « La contemplation de cette femme l'énervait comme l'usage d'un parfum trop fort. Cela descendit dans les profondeurs de son tempérament et *devenait presque une manière générale de sentir*, un mode nouveau d'exister. Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leurs fenêtres, toutes les femmes lui rappelaient celle-là par des similitudes ou par des contrastes violents. Il regardait au long des boutiques les cachemires, les dentelles ou les pendeloques de pierreries en les imaginant drapés autour de ses reins, cousues à son corsage, faisant des feux dans sa chevelure noire. A l'éventaire des marchands, les

fleurs s'épanouissaient pour qu'elle les choisît en passant; dans la montre des cordonniers, les petites pantoufles de satin à bordure de cygne semblaient attendre son pied; toutes les rues conduisaient vers sa maison; les voitures stationnaient sur les places pour y mener plus vite. Paris se rapportait à sa personne et la grande ville, avec toutes ses voix, bruissait comme un immense concert autour d'elle. » C'est le développement, sans que Flaubert s'en soit douté, du vers célèbre de l'abbé Cotin :

> Tout m'en fait souvenir et rien ne lui ressemble.

et c'est la cristallisation de Stendhal dans toute sa précision. Mais remarquez que c'est la cristallisation d'un homme qui a de l'imagination et qui n'est pas poète. Le poète crée lui-même les cristaux éblouissants qui viennent se poser comme d'eux-mêmes sur la brindille frêle qui est son amour. Chaque mica que Frédéric, à chaque instant, ajoute au sien, c'est à la réalité qu'il l'emprunte, ayant assez d'imagination pour ramener le monde entier à sa maîtresse, non pas assez pour créer autour d'elle un univers. C'est la cristallisation d'un demi-imaginatif.

Frédéric est aimé, du reste, comme le sont toujours ces gens-là. Les femmes sont attirées par les hommes forts; mais c'est aux hommes faibles qu'elles cèdent. Elles n'en ont pas peur. Elles les aiment comme les étoffes moelleuses et souples et les fourrures douces. Frédéric est aimé d'une bourgeoise, d'une femme de la haute finance, d'une femme galante et d'une fillette fantasque et précoce. Il les aime

toutes, la première avec respect, la seconde par vanité, la troisième par avidité sensuelle et la quatrième par curiosité, toutes avec une timidité qui est ce qui les ravit et les attache. Il est extraordinairement empêtré des unes et des autres, sans pouvoir prendre un parti, l'indécision étant le fond même de sa nature. Toutes finissent par lui échapper, les unes après lui avoir appartenu, les autres après avoir été désirées et désireuses, et il se trouve, au déclin de l'âge, seul à seul avec lui-même, devant une vie aussi manquée que possible et qui n'a jamais été heureuse. C'est « l'éducation sentimentale » de Frédéric, c'est-à-dire, car le titre n'est pas autre chose qu'une expression impropre, la série d'expériences sentimentales qui apprend à Frédéric que la vie est une grande trompeuse et surtout qu'il est un imbécile.

Au fond et tout compte fait, Frédéric est le fils de Bovary et de Mme Bovary. De l'un, il a la mollesse, la passivité, la timidité, l'indécision; de l'autre, il tient un peu d'intelligence, un peu d'imagination, des goûts romanesques, un sens moral très faible, l'imprévoyance, le désordre et une sensualité exigeante. Ce jeune bourgeois résume sa race. Sa fin paraît moins triste que celle de ses parents spirituels. Elle ne l'est pas moins en réalité. Elle est *le néant*, beaucoup plus que celle de Bovary et d'Emma. Bovary meurt d'un chagrin complexe où entre, pour très grande part, un désespoir d'amour, ce qui est noble encore. Emma meurt pour ne pas aller jusqu'au fond de la dégradation où elle est tombée, ce qui a encore quelque noblesse. Emma et Bovary ont

encore quelque ressort. Qu'un ressort se brise, c'est preuve qu'il y en avait un. Frédéric ne se brise pas; il glisse et coule dans le néant. Sa vieillesse sera littéralement végétative. Il finira en tout petit bourgeois de province, comptant comme événements de sa vie ses petites rentes touchées tel jour, ses cheveux coupés tel autre jour et l'achat d'un vêtement neuf. Le souvenir même de Mme Arnoux disparaîtra de son esprit, ou n'y sera qu'importun. C'est le sens de sa dernière conversation avec Deslauriers, où, ne comptant comme bon souvenir que le premier éveil de ses sens, très antérieur à sa première rencontre avec Mme Arnoux, il indique que la pensée de sa vie tout entière lui est plutôt pénible. Les hommes comme Frédéric ont, en eux, comme le moyen de trouver le néant avant la tombe.

Ce portrait est bien dessiné, non point largement, par petits traits successifs trop menus et secs; mais il est net, solide, consistant au moins, et même, quelquefois, n'est pas sans vigueur. Inutile de dire qu'il est véritable, et qu'il ne l'est que trop.

Les personnages secondaires, sauf Arnoux, dont j'ai parlé plus haut, qui est excellent, sont tous très pâles, presque indistincts et sans intérêt. Le livre fermé, on ne les démêle plus bien nettement les uns des autres; on est très exposé à confondre Sénécal avec Régimbard et à attribuer à Hussonnet un propos de Deslauriers. Ils forment dans notre mémoire comme une masse confuse. M. Dambreuse, Mme Dambreuse sont mollement et maigrement dessinés. Celle-ci surtout, et son caractère et son tour d'esprit, et pourquoi précisément elle aime Frédéric, et tout

en elle enfin est énigmatique, sans du reste piquer la curiosité comme une énigme. La petite Roque est pendant quelque temps une figure assez vivante et assez originale ; mais elle s'efface assez vite et rentre dans la pénombre. Et l'on ne voit pas assez, ce qu'on sait de son caractère n'explique pas assez, vraiment, pourquoi elle a épousé Deslauriers et pourquoi ensuite elle s'est enfuie avec un chanteur. Tout cela est trouble, a dû l'être même dans la pensée de Flaubert.

Après Arnoux le meilleur des personnages secondaires est encore Deslauriers. Il est sur le point d'être un personnage vivant, complet, qui déplace une certaine quantité d'atmosphère et qui a ses trois dimensions. Dans le dessein de Flaubert il est l'antithèse de Frédéric. Il est une volonté ardente, avec les défauts de cette qualité, obstination, entêtement et coups d'audace mal mesurés, du reste peu intelligent. C'est un peu le Julien Sorel de 1840. Ambitieux, envieux, sans scrupule, croyant à Rastignac, républicain et socialiste, partie à cause de ses lectures et réflexions, partie, et beaucoup plus, par ambition, capable de beaucoup de choses et à peu près de tout pour arriver à quelque chose. Il a reçu les leçons de la misère dans son enfance, comme Frédéric a reçu celles de l'aisance et de la faiblesse maternelle. Il est celui qui dit sans cesse à Frédéric : « Ah ! si j'avais ta fortune ! Avec ce levier-là... ! » A quoi Frédéric pourrait répondre : « Si tu avais ma fortune, tu n'aurais pas ton caractère ». Il y avait un personnage de premier ordre à faire avec Deslauriers. Il semble que Flaubert ait comme hésité sur lui. Il ne

lui donne pas toute son ampleur, et ne lui donne même pas toute la suite rigoureuse qu'il devrait avoir. Il met ou laisse dans le personnage des contradictions dont on ne voit pas la raison suffisante. Là aussi il y a, sinon du trouble, du moins de l'indistinct et du flottant. En somme le relief étonnant avec lequel les personnages même secondaires, même de troisième ordre, se présentaient à nous dans *Madame Bovary*, Flaubert en a comme perdu le secret dans *l'Éducation sentimentale.*

Enfin un des desseins de l'auteur était de nous présenter un « tableau de Paris » et un peu un tableau de la société française de 1840 à 1858. Il n'y a pas très bien réussi. La plupart des contemporains que vous interrogerez sur ce point vous répondront, je dois le confesser : « C'est très exact » ; et moi-même j'ai pu reconnaître dans les survivants de cette époque quelques-unes des manies intellectuelles qui sont signalées dans *l'Éducation sentimentale.* Il est vrai ; mais ici Flaubert a été un peu desservi par son tour d'esprit, qui l'obligeait à ne voir presque jamais dans les choses que le côté non seulement ridicule, mais grotesque. Son 1848 est certainement exact, mais par trop incomplet. Il est exclusivement le résumé assez vif de toutes les sottises qui ont été dites et pensées à cette époque. Cela est souvent piquant, ou plutôt d'une forte verve satirique assez entraînante ; mais le champ est prodigieusement rétréci, et il semble qu'il le soit volontairement. Cela gêne pour admirer et même pour sourire. On a la sensation de lire un pamphlet, alors qu'on voudrait lire de l'histoire, et qu'il était naturel de nous donner,

quoique dans le ton du roman, quelques pages d'histoire. Ici encore, comme il est arrivé si souvent à Flaubert, il s'est trompé sur le « réalisme ». Il l'a pris pour le satirique, parce que personnellement il avait le tour d'esprit satirique. Il y a le lyrisme, il y a le satirique; et le réalisme n'est pas ce dernier, il est précisément entre les deux. Un véritable tableau des opinions de la bourgeoisie moyenne en 1840-1848, véritable, et où par conséquent il y aurait eu du généreux un peu naïf, du lyrisme un peu creux, de l'ignorance candide et sincère, du ridicule, un peu de grotesque enfin et un peu d'odieux, c'était ce qu'un beau roman de mœurs comme *l'Éducation sentimentale* devait présenter à tels et tels moments bien choisis; et de ce tableau Flaubert n'a su donner, peut-être voir, qu'une faible partie. — Et ces réserves faites, que je crois nécessaires, il me sera permis de donner mon impression personnelle, non de critique, mais de lecteur, et de confesser que toute la partie historique de *l'Éducation* m'amuse infiniment, et qu'à parler franc c'est de tout le livre ce que je préfère. Mais ma remarque de critique doit subsister.

Avec tant de mérites, mêlés de défauts qui jusqu'ici paraissent légers, *l'Éducation sentimentale* est un livre assez ennuyeux, et jamais il n'a conquis le public. Flaubert en a dit lui-même : « Je me suis trompé ». Il faut en chercher les causes. Scherer a dit : « C'est que c'est mal composé ». Au fond, je lui donne bien un peu raison. Je reconnais que les incidents ne se commandent pas les uns les autres, ne se *nécessitent* pas les uns les autres, que beaucoup

paraissent plaqués, introduits ici sans qu'il y ait de raison pour qu'ils soient ici plutôt que là, et qu'on a la sensation d'un volume fait un peu de morceaux reliés après coup avec adresse, mais avec une adresse qui se voit. Sans doute, et la preuve en est, ou plutôt le signe, que l'intérêt *ne croît pas*. Marque sûre. L'intérêt se soutient; mais il ne croît pas. Dans tout livre, non seulement habilement fait, mais *organisé*, dans tout livre qui est un organisme, dans tout livre où le dénoûment est si bien la conséquence de tous les incidents qu'il en est la cause finale et que par conséquent le livre est comme engendré par sa conclusion, dans tout livre ainsi fait, non seulement l'intérêt se soutient, mais il croît sans cesse; et ce n'est pas le cas de *l'Éducation sentimentale.* — Je reconnais tout cela; et cependant je ne crois pas qu'on puisse dire que *l'Éducation*, à proprement parler, manque de composition.

La composition générale, au moins, en est bonne. L'auteur suit pas à pas la marche de son principal personnage vers l'anéantissement, et il ne quitte pas ou il ne quitte guère ce dessein, et c'est cela qui est la composition générale de l'ouvrage. C'est l'histoire d'une illusion et d'une déception, ou plutôt l'histoire de toutes les illusions aboutissant à une déception générale. Montrer les illusions de jeunesse tomber une à une, se réduire à une seule, qui est celle de l'amour; cette dernière, plus persistante, tomber à son tour, et le personnage, parce qu'il n'était qu'illusions, se trouver réduit à un pur rien, voilà le plan, et, remettez-vous dans l'esprit le livre dans toute sa suite, vous verrez que le plan est fort bien suivi.

Non, la composition de *l'Éducation sentimentale* est un peu lâche, mais elle existe, et sans être assez diligente, elle ne laisse pas d'être habile.

La véritable raison de l'ennui incontestable que nous communique ce roman, c'est que le personnage principal est ennuyeux par lui-même, c'est que l'auteur a fait du plus ennuyeux de ses personnages le personnage principal. C'est Frédéric qui est le personnage central, *celui qu'on ne quitte pas*. Or il n'est pas seulement antipathique, ce ne serait rien, il nous ennuie, il nous endort. Il est insignifiant, par définition même, par complexion. Dès qu'on le connaît, on sait « de certaine science » qu'il ne fera jamais rien qui ait le moindre intérêt, que cela lui est impossible, qu'il y a fatalité à ce qu'il soit nul, ou à très peu près, dans toutes les circonstances de sa vie. Or c'est à lui que nous nous sentons comme attachés, c'est lui que nous ne devons pas quitter pendant six cents pages. Il n'y a rien à faire et il n'y a talent qui tienne contre cette impression-là. Un immense ennui nous saisit, fait de lui-même d'abord, et de l'appréhension de tout l'ennui qui nous attend avec un pareil compagnon de voyage.

Ne disons pas : « il aurait fallu... » ; ne songeons pas à Mme Arnoux comme personnage principal, ou à Deslauriers, ou à Arnoux. Le roman conçu comme il l'était, il fallait bien que Frédéric en fût le centre. Le roman est bien en son fond, en son âme, une étude d'une maladie de la volonté dans les classes bourgeoises de France, et par ainsi il fallait bien que Frédéric en fût le centre. Mais

cela aussi constituait un vice intime du livre qui le condamnait à être ennuyeux. Il le sera toujours.

L'esprit général, l'intention en sont moins nets que dans *Madame Bovary*. Ceux qui tiennent essentiellement à ce qu'il n'y ait aucune idée, même à l'état de suggestion, dans un roman, mais seulement une peinture et qui diraient : « *Pingitur ad pingendum* » doivent être absolument satisfaits de *l'Éducation*. Ceux qui, tout en ayant horreur de la thèse et de l'intervention évidente de l'auteur dans son œuvre à dessein d'y plaider, ne sont nullement fâchés qu'un roman inspire et suggère une idée générale, sont moins satisfaits de *l'Éducation* que de *Bovary*. Prise à ce point de vue, *l'Éducation* n'est tout au plus qu'un *réquisitoire*. La pensée générale qui s'en démêle est quelque chose comme ceci : « Les bourgeois, quand ils ne sont pas des gredins, sont des imbéciles, et ceux qui sont imbéciles manquent du reste de tout sens moral. Il en est de même des bourgeoises, sauf quelques exceptions, dont j'ai recueilli une, très agréable. » Voilà le réquisitoire. A la vérité tous les ouvrages réalistes de Flaubert ont ce caractère; mais quelquefois, comme dans *Bovary*, il va plus loin que le réquisitoire et tout en le faisant, très âpre, il inspire aussi une idée, qui peut être directrice, qui peut être salutaire, et, au moins, qui est une idée. On peut considérer *l'Éducation* comme relativement plus morale que *Bovary*, mais encore *Bovary* me semble plus intellectuel.

Une dernière remarque que je m'en voudrais de ne pas faire. Le propre des bons livres c'est que plus on les relit plus on les trouve excellents. Je n'ai

pas besoin de dire que c'est le cas de *Madame Bovary*. Mais j'avertis que c'est, quoique à un moindre degré, le cas aussi de *l'Éducation*, preuve qu'en définitive celui-ci aussi n'est pas mauvais. Je ne relis pas *l'Éducation* sans la juger un peu meilleure. J'en viens à trouver presque qu'elle ne m'ennuie plus. Cela tient à ce que les êtres créés par Flaubert, même quand ils ne sont pas assez vivants, sont toujours *pleins*, ont en eux beaucoup de choses, plus ou moins bien liées, plus ou moins animées, mais beaucoup de choses. Ils supportent le contrôle, ils supportent la méditation; ils supportent qu'on mette en eux ce qui n'y est peut-être pas; mais ceci même n'est possible qu'avec des créations déjà assez solides, et en choses littéraires on ne peut rien mettre qu'en ce qui déjà contient beaucoup. — Je tenais à cette observation parce qu'elle peut faire qu'on relise *l'Éducation sentimentale*, qui a ce défaut qu'elle n'invite pas à la relire. Elle est comme ces personnes qui gagnent à être connues, mais qui ont ce malheur qu'elles n'inspirent pas assez le désir de les connaître. Je ne parle point pour les fanatiques de *l'Éducation*, car elle en a; je parle pour les autres, qui sont nombreux. Je voudrais qu'ils se disent le mot de Sévère : « Et peut-être qu'un jour je la connaîtrai mieux », et je préviens que c'est le commencement de la goûter davantage. Somme toute, si Flaubert n'avait pas écrit *Madame Bovary*, il aurait cependant son chef-d'œuvre. Il faut bien qu'un auteur en ait un. Et je ne crois pas que ce fût *Salammbô*, et je crois que ce serait *l'Éducation*.

CHAPITRE VIII

LE RÉALISTE : *BOUVARD ET PÉCUCHET*

Il ne faut pas juger *Bouvard et Pécuchet* avec trop de sévérité, puisque c'est un ouvrage posthume et inachevé, et qu'on peut croire, étant donnée l'obstination de Flaubert à se corriger, qu'il l'aurait profondément remanié. Il ne faut le prendre que comme un dernier document sur le caractère de Flaubert et son tour d'esprit. Chaque ouvrage de Flaubert a été le résultat d'une des tendances de son tempérament. *Bouvard et Pécuchet* a été le résultat d'une de ses manies, et de sa manie essentielle.

La manie essentielle, le *tic* de Flaubert était l'horreur de la bêtise et en même temps une sorte de fascination que la bêtise exerçait sur lui. Il la détestait jusqu'à ne pouvoir se passer de la contempler. Elle l'exaspérait et il avait besoin de l'exaspération qu'elle lui procurait. Vous savez que Sainte-Beuve était si curieux que ce qu'il aimait le plus c'était les états d'âme les plus étrangers à sa nature, comme devant fournir à sa curiosité la plus vaste matière et l'aliment le plus excitant; de telle sorte que ce à quoi

il s'attachait davantage c'est ce qu'il aimait le moins. Non point le même phénomène, mais un phénomène analogue se produisait continuellement en Flaubert. Il s'attachait furieusement à ce qu'il détestait le plus, non point par curiosité, mais par rage et par un besoin d'assouvir cette fureur. La bêtise humaine avait pour lui des charmes atroces.

Les tempéraments violents sont ainsi faits. Vous êtes un sage, ou à peu près. Vous n'aimez pas les discussions. Par conséquent, lorsque vous en voyez poindre une, vous prenez votre chapeau. Puisque vous n'aimez pas la discussion, vous l'évitez; c'est très logique. Mais en voici un qui, quand il voit poindre une discussion, l'anime de tout son cœur et s'y jette à corps perdu. Vous en concluez qu'il aime la dispute. Eh bien, ce n'est pas sûr. Il est possible qu'il en ait horreur, qu'elle le rende malade, et qu'il la maudisse avec exécration. Seulement, tout en la détestant, il ne peut pas s'en passer, parce qu'il a un tempérament ardent. Il l'exècre, mais il en a besoin; il en a besoin pour la détester davantage; il en a besoin pour crier qu'elle est stupide; il en a besoin pour se confirmer et renfoncer dans l'horreur qu'elle lui inspire; il en a besoin pour déclarer furieusement que les gens qui disputent sont des idiots. Relativement à la sottise humaine Flaubert était dans ces dispositions complexes et un peu saugrenues. « Vous n'aimez pas les sots. Ne vous en occupez pas! — Par exemple! je ne m'occupe que d'eux, pour en avoir plus d'horreur et pour savourer cette horreur dans toute l'étendue qu'elle peut avoir. » D'un poème ennuyeux J.-B. Rousseau disait : « Ren-

dons-le court en ne le lisant point ». Flaubert l'aurait lu en l'épelant, pour le trouver plus long et avoir matière à le maudire davantage. On a dit d'un prétendu moraliste qui, sous prétexte de peindre les hontes et misères de l'humanité, les a peut-être exagérées : « Il est entré dans les écuries d'Augias pour y ajouter ». C'est précisément ce qu'a fait Flaubert pour la bêtise bourgeoise. Il l'a tant détestée qu'il y a ajouté pour la détester encore plus. *Bouvard et Pécuchet* est né de cette passion *contre* et *pour* la bêtise humaine.

Remarquez que ce livre est si bien l'aboutissement de tout Flaubert, ou du moins de ce qu'il avait en lui de plus fort et de plus intime, que *Bouvard et Pécuchet* est déjà en germe et plus qu'en germe dans plusieurs grands ouvrages de Flaubert. Il y a du *Bouvard* dans *Madame Bovary*. Homais, Tuvache, Binet sont des Bouvard. Ce sont des gens qui ont une haute idée de leurs capacités et de l'importance extraordinaire de ce qui a l'honneur d'être fait par eux. « Vous devriez tourner, dit Binet. — Il faudrait en avoir le talent, dit Léon. — Il est vrai, répond Binet. » Et il se rengorge. Il y a du *Bouvard* dans *l'Éducation*. Toute la sociologie des salons, des cénacles et des clubs est idées scientifiques ou idées philosophiques comprises et interprétées par des imbéciles. Il y a du *Bouvard* dans *la Tentation*. Il arrive même assez souvent que *la Tentation* est pur *Bouvard*, revue grotesque des idées sottes et des croyances burlesques de l'antiquité, et c'est alors, certainement, que Flaubert a le plus de verve. Il était assez naturel que Flaubert finît par concevoir

l'idée d'une épopée de la bêtise humaine, et s'attachât, comme un compagnon attentif et railleur, à deux imbéciles pour les suivre à travers toutes les conceptions ridicules par lesquelles ils passeraient au cours de leur vie.

Pourquoi sont-ils deux? Il y a là un souvenir de Candide et de Pangloss, peut-être de Sancho et Don Quichotte. On sait assez que Flaubert était fanatique de ces deux grands livres. Mais le procédé, aux mains de Flaubert, est devenu maladroit. Candide et Pangloss, Don Quichotte et Sancho sont opposés l'un à l'autre; ils représentent, dans l'un et l'autre livre, deux façons très différentes de voir le monde; ils peuvent discuter, ils discutent; l'élément dramatique nécessaire à un roman philosophique, je dirai presque : surtout à un roman philosophique, est trouvé et il a ses suites et effets naturels. Bouvard et Pécuchet sont peu distincts. Ils ont des différences physiques et quelques différences, très légères, de caractère; mais intellectuellement ils sont tout pareils. Or c'est de leurs idées qu'il sera surtout et presque uniquement question dans le livre. Il en résulte qu'ils se doublent et comme se couvrent l'un l'autre, et qu'il est agaçant de les savoir deux et de ne pas les voir deux. On leur en veut d'être deux à penser et à dire à très peu près les mêmes sottises. On aimerait mieux un seul personnage principal passant successivement par différents mondes, conversant successivement avec différents personnages secondaires, à chacun desquels il demanderait leur secret et *le* secret, et s'acheminant ainsi vers le désenchantement définitif. *Faust*, du

reste assez mal fait, est disposé ainsi, Méphistophélès y devenant très vite un personnage secondaire et un acolyte.

Aussi bien *Bouvard et Pécuchet* est l'histoire d'un Faust qui serait un idiot. Il n'était pas du tout nécessaire qu'il y en eût deux. C'est aussi l'histoire d'un Frédéric qui ferait des expériences intellectuelles plutôt que des expériences de sensibilité, et si le livre de Frédéric est intitulé *l'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet* pourrait avoir pour titre *l'Éducation intellectuelle*. Or Frédéric est seul, dans son livre, comme personnage principal. On ne comprendrait guère qu'il fût deux. On dira même que c'est bien assez qu'il soit seul. La dualité de Bouvard et Pécuchet se comprend assez peu.

Quoi qu'il en soit, *Bouvard et Pécuchet* se compose de deux parties entrelacées et entremêlées l'une à l'autre : les faits et les idées ; d'une part ce que font Pécuchet et Bouvard, d'autre part ce qu'ils apprennent et ce qu'ils pensent.

La partie *faits* est insignifiante. Bouvard et Pécuchet, qui ont été expéditionnaires jusqu'à cinquante ans, se ruinent à vouloir faire de l'agriculture ; cela n'a guère besoin d'être dit ; Bouvard et Pécuchet ont des amours de quinquagénaires et ils sont bernés, pillés ou navrés ; cela est un peu prévu ; Bouvard et Pécuchet, ayant la manie des nouveautés, sont vus de très mauvais œil par les gens de province ; cela est une médiocre découverte. A cet égard le livre a quelque chose d'enfantin. Il semble fait, sauf les gravelures, pour les très jeunes lecteurs à qui les mésaventures de Jocrisse en voyage parais-

sent choses très neuves et très piquantes et qui en rient d'un cœur plein de malice candide. Il rappelle les *Aventures de Robert-Robert et de son fidèle compagnon Toussaint Lavenette*, ou fait l'effet d'*albums* de Toppfer où il n'y aurait ni fantaisie ni humour. Cette partie du livre est proprement au-dessous de tout.

L'autre est un peu moins mauvaise. Bouvard et Pécuchet cherchant à devenir intelligents, faisant une revue passionnée de toutes les connaissances et de toutes les idées humaines, c'est au moins une promenade à travers les idées, à travers la civilisation, et cela a toujours quelque intérêt. Mais le tour que Flaubert donne à cette *Encyclopédie*, le biais pour lequel il a pris les choses est singulièrement fatigant pour nous, comme il a dû l'être pour lui. Flaubert s'est occupé de médecine, d'histoire, de philosophie, de philologie, de sciences mathématiques, d'astronomie, de physiologie, j'abrège infiniment; il a lu et extrait une bibliothèque, pour nous peindre l'état d'esprit où ces lectures mettent deux imbéciles! Qu'on se figure l'état d'esprit, aussi, d'un homme qui lit quinze cents volumes avec la seule préoccupation de se demander quel effet ces quinze cents volumes peuvent faire sur ceux qui sont incapables de les comprendre! C'est, en vérité, une espèce d'aberration.

Et cependant c'est bien cela. Flaubert veut connaître tout, non pour le connaître, mais pour savoir quelle courbature cérébrale l'avidité de connaître peut donner à un sot; il veut tout comprendre, non pour le comprendre, mais pour savoir comment on

peut s'y prendre pour n'y comprendre rien. C'est pour ce beau résultat qu'il s'impose cinq ans de travail qui l'ont tué. Il n'y a rien de plus étrange.

Remarquez que le jeu, s'il est puéril, bas, indigne d'un homme, est aussi très dangereux. Avec ce parti pris de lire en se mettant au point de vue d'un homme qui lit sans comprendre, on en arrive vite à ne pas comprendre soi-même, à être inintelligent pour son propre compte. On ne comprend pas, comme il nous arrive à tous; mais comme il s'agit de peindre les sensations d'un homme qui ne comprend pas, au lieu de persister, de creuser, de démêler, on s'en tient là, puisqu'il suffit, on n'insiste pas, on en reste à ne comprendre pas, et l'on croit que c'est parce qu'on le veut ainsi, pour le dessein poursuivi; mais c'est très bien parce que tout simplement on n'a pas compris; et l'on prend l'habitude de ne pas assez distinguer entre l'inintelligence volontaire et fictive, et l'inintelligence spontanée.

Cela est parfaitement arrivé à Flaubert, de temps en temps. Il n'était pas assez souverainement intelligent pour jouer ce jeu-là. L'homme qui estimait que Comte et Proudhon étaient des sots, ne pouvait pas sans danger remuer toutes les idées des temps modernes en montrant à la fois comment les hommes bornés ne les comprennent pas et comment lui les comprenait bien. Il arrive ainsi, non pas très souvent, soyons justes, mais quelquefois à n'en pas douter, qu'aux yeux du lecteur, l'auteur, dans *Bouvard et Pécuchet*, se confond un peu avec ses personnages, dont il tient tant à se distinguer, et que

nous nous disons : « Sans doute, ils n'y comprennent rien, mais lui-même semble n'y pas comprendre grand'chose ». C'est, si l'on veut, une punition de l'orgueil.

C'en est une aussi de l'esprit de taquinerie, si fort chez Gustave Flaubert. Avec beaucoup de malice, Ernest Renan était si bon, que moitié par jeu, moitié sérieusement, il voulait toujours trouver quelque chose de juste, un minimum de vérité dans les opinions les plus éloignées des siennes, et les plus éloignées de la raison même. Il ne résistait pas au plaisir ou à la coquetterie de trouver un peu d'esprit à un sot. Flaubert était si taquin qu'il ne résistait pas au plaisir de trouver un peu de sottise même à un homme d'esprit, ce qui du reste est toujours possible. Et c'est ainsi que perce dans *Bouvard et Pécuchet* le mauvais désir de trouver ses personnages toujours stupides, même quand ils ont une idée à moitié juste, et alors c'est l'auteur qui ne paraît pas d'un bon sens absolument sûr ; et de trouver un peu ridicules toutes les idées aussi qu'il fait passer sous les yeux de ses héros ahuris, et alors c'est l'auteur que nous soupçonnons de n'être pas aussi intelligent qu'il croit l'être.

Et cela donne à tout *Bouvard et Pécuchet* un faux air et un double aspect qui met dans nos esprits une incertitude continuelle. D'une part nous voyons deux hommes qui font des études où ils ne sont point préparés et qui se mettent un moulin à vent dans la cervelle. Bien ; ce sont des sots. C'est entendu. Rien à dire. Mais, d'autre part, nous voyons défiler toutes les idées et connaissances humaines

présentées de telle sorte qu'il est assez raisonnable de les trouver vaines, creuses, hypothétiques, incertaines et ridicules; et alors le livre prend l'aspect d'un réquisitoire contre la pensée humaine elle-même. Au fond soyez sûrs qu'il est bien cela et que Flaubert en veut à la recherche humaine de n'avoir pas abouti, à la science d'avoir des obscurités, et à la pensée de n'avoir pas encore conclu avec évidence; et c'est moins contre Bouvard et Pécuchet qu'il est en colère que contre leurs livres; et il plaint ses deux héros encore plus qu'il ne les méprise, si grand que soit son mépris pour eux. Oui, le livre est un réquisitoire contre la pensée humaine.

Eh bien, je veux bien; j'accepte parfaitement ce point de vue. Un livre contre l'être pensant, renouvelé de Jean-Jacques Rousseau, n'est pas du tout pour être repoussé de moi *à priori*, ni peut-être même pour me déplaire. Mais si c'est ainsi qu'il faut prendre les choses, le livre est mal fait. La pensée humaine est vaine et stérile. Elle rend fous et misérables Bouvard et Péruchet, et ils finissent par y renoncer en la maudissant. Oui; mais ce sont des imbéciles! Donc rien n'est prouvé. Donc la pensée humaine n'est pas démontrée stérile et vaine. Quand Faust renonce successivement à la vie scientifique, à la vie sentimentale et à la vie de contemplation artistique, pour choisir enfin la vie d'action, il prouve quelque chose, parce qu'il est intelligent. Les déceptions de Bouvard et Pécuchet ne prouvent rien. Bouvard et Pécuchet sont intoxiqués par les livres de sciences, comme Don Quichotte par les romans de chevalerie, et c'est là, n'est-il pas vrai, l'esprit même

du livre. D'accord; mais Cervantès a fait de Don Quichotte un homme très intelligent, d'esprit très haut, de cœur très noble, un homme qui est à un haut degré dans l'échelle de l'humanité, et par conséquent le mal que lui font les romans prouve quelque chose contre les romans. Mais la pensée humaine n'est pas convaincue d'erreur pour avoir rendu fou M. Bouvard et avoir déprimé M. Pécuchet.

De quelque façon qu'on le prenne donc, ce roman est manqué, comme, de quelque façon qu'on le lise, il est ennuyeux. On a l'idée, en le terminant, qu'il n'y avait guère là matière que pour une nouvelle. Un bourgeois maudit son métier de copiste, si au-dessous de son intelligence. Il lui tombe un petit héritage. Il réalise le rêve qu'il a caressé vingt ans de vivre à la campagne et de meubler richement son esprit. La campagne l'ennuie. Les livres lui donnent mal à la tête. « J'étais plus heureux autrefois. » Et il se remet à copier pour son plaisir, ou bien plutôt il reprend du service à son bureau. « *Ne sutor ultra crepidam* » et croyons que le métier pour quoi nous sommes faits est toujours celui que nous faisons, parce que, si nous n'étions pas précisément faits pour lui, lui nous a faits peu à peu à sa mesure.

Il n'y avait pas autre chose dans le sujet et Maupassant l'aurait traité ainsi. Mais le défaut de Flaubert avait toujours été d'insister, d'alourdir, de surcharger un sujet, de mettre six pages quand il en fallait quatre. Ce vice perce déjà dans *Madame Bovary*, il est sensible dans *Salammbô* et dans *la Tentation de Saint Antoine*. Il gâte les « trois contes », *Un cœur simple* si exact, pourtant, si vrai et si tou-

chant; la *Légende de Julien l'Hospitalier* et *Herodias* qui, du reste, sont des merveilles de style pittoresque; il écrase enfin *Bouvard et Pécuchet*, qui pouvait, qui devait être un joli conte de Voltaire, alerte, rieur et incisif. La prédominance de la manie essentielle de Flaubert et l'aggravation de son défaut principal marquent la décadence inévitable qui, chez Flaubert, fut prématurée, parce que son esprit critique n'était pas très délié et que, non pas très mauvais juge de lui-même après coup, il ne savait pas l'être pendant le temps qu'il composait, et, à ce moment, avait plus de complaisance pour ses défauts que pour ses qualités. Flaubert n'a pas été très mal avisé de mourir avant la publication de *Bouvard*, d'abord parce qu'on fit un succès à cet ouvrage pour la raison que l'auteur était mort; ensuite parce que, publié de son vivant, le livre eût échoué; enfin parce que Flaubert lui-même, dont les yeux s'ouvraient sur ses œuvres quand elles étaient imprimées, l'aurait trouvé lui-même au-dessous de son espoir et en aurait souffert en raison de l'effort énorme qu'il y avait mis.

CHAPITRE IX

CE QUI EST RESTÉ DU RÉALISTE DANS LE ROMANTIQUE ET DU ROMANTIQUE DANS LE RÉALISTE

On a vu, ce qui est preuve d'une grande force, d'une singulière maîtrise, comme, du reste, d'un excellent goût, que Flaubert a distribué avec fermeté ses aptitudes, et qu'étant romantique et réaliste, il a versé son romantisme dans certaines œuvres et son réalisme dans certaines autres, en s'efforçant à ce qu'il n'y eût aucun mélange, et y réussissant, il faut le répéter, presque pleinement. Cependant on ne se coupe jamais en deux d'une façon absolue; ce ne serait même pas une très bonne chose, parce que cela ne pourrait être qu'au prix d'un effort trop violent, qui se sentirait. Aussi est-il resté, en proportions faibles, et par conséquent la combinaison n'est le plus souvent qu'agréable, du romantisme dans ses œuvres réalistes et du réalisme dans ses œuvres romantiques, et c'est ce mélange qu'il est intéressant d'examiner.

Dans ses œuvres romantiques, ce que Flaubert a accordé à ses besoins de réaliste, c'est la description minutieuse et précise des objets. Il a voulu que *Salammbô* fût flamboyante comme un itinéraire de Chateaubriand et précise comme un inventaire de Balzac. Il s'est donné un mal énorme pour cela et je ne saurais pas trop dire si l'effet a été un succès ou un échec. L'objet exact, exactement décrit, prend souvent dans *Salammbô* l'aspect ou un faux air de « bibelot » et il y a un peu surabondance de « bibelots » dans *Salammbô* et le poème en est de temps en temps comme rapetissé et rétréci. Et d'autre part le seul moyen de nous transporter dans un temps éloigné et de nous y faire vivre est encore de nous mettre sous les yeux les choses comme elles étaient précisément et les personnes habillées précisément comme elles l'étaient. On peut dire même que plus le temps ou le lieu est éloigné plus il faut mettre d'obstination minutieuse dans ce soin. Une maison de notre temps peut n'être pas décrite et nous pouvons la voir sans qu'elle le soit, et il suffit de nous dire : « il entra dans le salon » pour que nous voyions le personnage dans son cadre, très suffisamment. Il est nécessaire, au contraire, pour que nous voyions Salammbô et que nous vivions avec elle, que son costume et ses entours soient décrits avec netteté et même avec éclat. Tout ce que l'on peut dire c'est qu'en toutes choses il y a une mesure et que Flaubert l'a peut-être un peu dépassée.

Mais, tout compte fait, les goûts et comme les besoins du réaliste n'ont pas trop mal servi Flau-

bert dans ses œuvres romantiques. Ils leur ont donné une certaine solidité, une certaine consistance, tout en les surchargeant un peu. Il faut dire ceci de *Herodias* et de *Julien l'Hospitalier* comme de *Salammbô*, et si *Saint Antoine* est moins agréable, c'est que cette ressource, par la nature même du sujet, a manqué à Flaubert en l'écrivant et que *Saint Antoine* s'est trouvé privé et de cet ornement et de cette force.

Mais c'est surtout le romantisme de Flaubert dans ses ouvrages réalistes qui est à considérer et il y a plus de romantisme dans ses livres réalistes qu'il n'y a de réalisme dans ses œuvres romantiques, et cela peut confirmer ce que j'ai dit, à savoir que le fond dans Flaubert est romantique. De son romantisme, Flaubert, dans ses écrits réalistes, a fait un usage assez curieux et piquant. Il l'a transposé. Il l'a donné à quelques-uns de ses personnages comme un ridicule, ou une manie, ou un travers, en le modifiant légèrement, en l'embourgeoisant, en le vulgarisant, en le faisant descendre d'un degré. Ce qui est si sincère en lui que sa correspondance en est pleine, rêve d'Orient, aspirations aux lointains pays lumineux ou sinistres, yeux de tigre luisant dans les fourrés de la jungle, il le met dans la bouche et dans l'esprit de ses personnages, presque dans les mêmes termes, pour leur donner un ridicule soit léger, soit assez fort.

Frédéric est un demi-bourgeois demi-poète, qui a la tête farcie des *Orientales* de Victor Hugo, du *Voyage en Orient* de Lamartine et des romans indiens de M. Méry : « Quand il allait au jardin

des Plantes la vue d'un palmier l'entraînait vers les pays lointains. Ils voyageaient ensemble au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux; et son amour l'embrassant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hennin elle priait à deux genoux derrière un vitrail de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons. Puis elle descendait quelque escalier de porphyre au milieu des Sénateurs, sous un dais de plumes d'autruche dans une robe de brocart. D'autres fois il la rêvait en pantalon de soie jaune, sur les coussins d'un harem.... »

Page admirable où Flaubert a réuni tous les romantismes, celui de Chateaubriand, celui de Hugo, celui de Lamartine, celui de Walter Scott, celui des peintres de l'Espagne et de l'Italie, le sien à lui-même, tous les romantismes successifs et concomitants depuis 1810 jusqu'en 1840, ramenés aux proportions un peu grêles, à l'aspect un peu mesquin et à demi puéril qu'ils devaient avoir dans le cerveau d'un petit bourgeois confusément lettré de 1845.

Et je n'ai pas besoin de dire que j'ai choisi cet exemple dans *l'Éducation sentimentale*, parce que le romantisme est moins marqué dans *l'Éducation sentimentale* que dans *Madame Bovary*. Emma, nous

l'avons assez vu, passe comme par toutes les phases du romantisme et en prend tous les aspects, et son langage intérieur est de forme romantique continuellement. Je dit, son langage intérieur et non les paroles qu'elle prononce et ceci est à remarquer. Flaubert n'a pas voulu que Mme Bovary *parlât* en poète romantique, même de second ordre, en faiseur de romances. Il a bien senti que ce n'eût pas été vrai. Ce qui prend une forme romantique, mais indécise, de telle sorte qu'il faut que ce soit l'auteur qui l'exprime, c'est ce qu'Emma rêve; mais elle serait incapable de l'exprimer avec la forme qui y convînt. Le sourd et confus songe romanesque habite éternellement son âme et l'enchante ou l'assombrit; mais ses paroles ne peuvent être que du langage courant.

Ce qui aurait été curieux et ce dont je regrette que Flaubert se soit abstenu, ç'aurait été de la faire écrire. Quand nous sommes romanesques, sans être lettrés, nous pensons en romanesques et parlons en gens du commun; mais nous écrivons en style gauchement romanesque et poétique. L'écriture est entre la parole et la pensée, moins brillante que celle-ci et s'efforçant de s'éloigner de la parole où la pensée se dégrade et de se rapprocher autant que possible de cette pensée que nous jugeons si belle. Les lettres de Mme Bovary étaient d'un style maladroitement précieux et puérilement poétique qui rappelaient la manière de Mme Louise Colet. Pourquoi Flaubert ne nous en a-t-il pas montré quelques-unes? Cela aurait complété le portrait. C'est une lacune.

Quoi qu'il en soit, il a transcrit la parole intérieure d'Emma; et cette parole intérieure est le romantisme même de Flaubert, lequel est un composé de tous les romantismes de la période romantique en France.

C'est ainsi que Flaubert, en grand artiste, prêtait son romantisme à ses personnages, en l'abaissant d'un degré, pour s'en moquer. Il y trouvait un plaisir d'artiste d'abord, qui est de transposer ses sensations et sentiments pour en jouer, pour s'en amuser et en jouir encore, à en observer les nuances, muances et métamorphoses. Il y trouvait un plaisir de railleur, aussi, aimant à se moquer jusqu'à se moquer même de lui-même, ou plutôt, car de se tourner en ridicule ce ne fut pas sa passion favorite, il acceptait de se moquer de soi légèrement, discrètement, à la condition que ce fût sous le nom et sous le couvert d'une autre; et railleur le romantisme d'Emma, c'était à la fois taquiner le sien propre et se plaire à remarquer encore la différence entre celui d'Emma ou de Frédéric et celui de Flaubert.

Remarquez, du reste, que tout en consentant à prêter un romantisme un peu ridicule à quelques-uns de ses personnages, Flaubert respecte trop encore le romantisme pour le prostituer. Il ne le prête, même inférieur et vulgarisé, qu'à ses personsages à demi sympathiques, à Emma, à Frédéric. Il ne le prête ni à Homais, ni à Arnoux, ni à Bouvard, ni à Pécuchet. Ceux-là sont des bourgeois purs, c'est-à-dire des êtres tout à fait odieux. Ils n'ont pas pu recevoir la contagion, même mauvaise, même

funeste, du romantisme. Ils sont fermés à cette invasion. Ils sont exclus absolument de cette façon, noble encore, de sentir. Flaubert, avec eux, s'est refusé cette ressource de faire servir encore son romantisme à quelque chose même dans la peinture de la réalité.

Mais, en résumé, on voit assez que, tout en tenant très ferme la distinction et en observant très scrupuleusement la limite des genres, Flaubert n'a pas laissé, dans une mesure qui est très juste et avec un art qui est excellent, d'introduire la réalité dans l'œuvre romantique, et quelque chose du romantisme, un reflet et une influence du romantisme, dans l'œuvre consacrée à la peinture du réel.

CHAPITRE X

FLAUBERT ÉCRIVAIN

Flaubert est un des plus grands écrivains de la littérature française. Il l'était d'abord parce qu'il était doué, et c'est la grande raison; il l'était ensuite parce qu'il voulait l'être, et ce n'est pas une raison négligeable. Personne ne semble avoir apporté au travail du style un soin plus ardent et plus acharné. C'était chez lui une obsession et cette obsession était une torture. Avec grande raison, il avait horreur du style facile et l'on peut dire qu'avec moins de raison peut-être, il avait défiance du style naturel. Aucun écrivain n'a mis et voulu mettre une aussi grande distance que lui entre le style de la conversation et celui de l'œuvre d'art. Il n'y a aucun rapport, si ce n'est très rarement, entre la langue de sa correspondance et celle de ses romans. La langue de ses lettres est copieuse, abandonnée, négligée jusqu'à une affectation de négligence et de trivialité, décousue, surchargée, violente, emphatique et débridée. Celle de ses romans, sans être concise, est châtiée, surveillée, calculée, sans que jamais rien, à ce point que c'en est un défaut,

y soit laissé au premier jet et à la vivacité spontanée de la pensée. On peut dire avec assurance que littéralement tout y a été corrigé, tout raturé et écrit à nouveau. C'est exactement le contraire de Fénelon, de Lamartine et de George Sand.

Il nous a confié, ou à ses correspondants, qu'il mettait souvent huit jours, en travaillant avec violence, pour écrire une page. La part faite de l'exagération, naturelle à Flaubert, ou d'une illusion dans laquelle tombent les plus sérieux travailleurs qui croient avoir travaillé tout le temps qu'ils sont restés dans leur chambre, il reste que Flaubert corrigeait, remaniait, recommençait indéfiniment, avec cette sorte d'âpreté chagrine qu'il apportait à toute chose et qui, l'empêchant d'être satisfait de quoi que ce fût, ne lui permettait même pas d'être content de lui-même.

Il s'imposait des contraintes même inutiles pour s'obliger lui-même à un travail de style excessif. Il ne fallait pas répéter le même mot dans la même page (ce qui lui est cependant arrivé, je dirai presque Dieu merci); il ne fallait pas qu'il se présentât deux substantifs à la suite rattachés l'un à l'autre par *de* : « la lueur de la pointe de sa lance » pour Flaubert n'est pas français. Que d'autres règles minutieuses, que Flaubert s'imposait impérieusement et auxquelles il attachait l'importance de dogmes!

Surtout il voulait que sa prose fût soumise à un rythme caché, insaisissable au lecteur, mais réel et sans aucune défaillance. Au XVIIIe siècle, on disait que les vers devaient être beaux comme de la belle prose. Flaubert voulait que sa prose fût belle

comme de beaux vers, sans jamais contenir de vers proprement dits. Pour cela, méthode excellente, du reste, et qu'on peut recommander à tout écrivain, il lisait à haute voix ce qu'il écrivait, attentif aux ruptures de rythme, aux assourdissements et aux heurts des sons les uns contre les autres : « Il prenait sa feuille de papier, nous dit Maupassant, l'élevait à la hauteur du regard et, s'appuyant sur un coude, déclamait, d'une voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec conscience, comme les haltes d'un long chemin.... » Il disait lui-même : « Une phrase est viable quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne lorsqu'elle peut être lue tout haut.... Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur, *et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie.* » — Et ceci est une des remarques les plus profondes que l'on ait faites sur l'*organisme* du style.

Il faut dire, du reste, que Flaubert avait besoin de cet extrême travail et de cette incessante surveillance de ses écritures. Il n'écrivait pas bien naturellement. Sa Correspondance fourmille de fautes de français, et, pour ce qui est du style proprement dit, est souvent défectueuse jusqu'à en être choquante. Je prends une lettre *tout à fait au hasard* et je copie. Je suis sûr que je vais être souvent arrêté par des « vices d'oraison » singuliers.

« Voici la lettre pour Madame F***. Je voudrais

être là, à Paris, près de toi et effacer par un baiser chaque pli triste qui viendrait sur ton front en la lisant; car j'ai peur que tu ne t'en chagrines encore. J'ai obéi *au mouvement d'écrire* à cette femme.... Il y a dans la lettre ci-dessus une phrase dont tu demandes le sens, *c'est quand je te dis* que je suis enlaidi! Eh bien, c'est très vrai. C'était il y a dix ans qu'il eût fallu me connaître; *j'avais une distinction de figure* que j'ai perdue; mon nez était moins gros et mon front n'avait pas de rides. Il y a encore des moments où quand je me regarde *je me semble bien*; mais il y en a beaucoup où je me fais l'effet d'un fameux bourgeois.... Au premier moment *de* libre que je vais avoir, je vais recommencer.... Il est possible, *comme tu me l'observes*, que je lise trop.... Une chose qui m'a beaucoup touché, c'est ce que dit Gibbon à la fin de son histoire quand il parle de la mélancolie qui lui est *parvenue* au cœur lorsqu'il *s'est vu avoir fini* l'ouvrage où il avait passé trente ans. Et puis l'imagination est plutôt *une faculté* qu'il faut, je crois, *condenser* pour lui donner de la force qu'*étendre* pour lui donner de la *longueur*.... Ce bon Toirac, qui t'a fait plaisir en te parlant de moi, est trop indulgent ou trop *illusionné* quand il dit que je connais les anciens à fond.... Si tu as *des compliments à me relater* sur mon compte, j'en ai aussi sur le tien.... »

Certes, nous tous, nous n'écrivons pas mieux que cela; mais ce n'est pas là le style d'un grand écrivain, même laissant courir sa plume. Le bon style et la langue correcte ne lui étaient pas *naturels*. Il avait besoin de se surveiller et de s'appliquer pour y atteindre.

Il est juste de dire que quand il s'applique, son effort n'est pas vain. Dans toutes ses *œuvres*, et à toutes les pages de ses œuvres, Flaubert peut être considéré comme un modèle de style. Je dis de style. Sa *langue* n'est pas encore *absolument* pure, parce que, pour la langue, ne l'écrivent sans défaillance que ceux qui la parlent sans une erreur ; et à cet égard je crois que le seul Théophile Gautier en notre siècle est impeccable. On trouve dans *Madame Bovary* : « Au dîner elle affecta quelques répugnances ; mais, comme *il la reforçait...* », locution normande ; — « cette célébrité sentimentale ne laissait pas *que* de... », locution tout à fait vicieuse, quoiqu'elle ait pris quelque autorité depuis cinquante ou soixante ans ; — on y trouve encore : « *Grâce* sans doute *à cette bonne volonté* dont il fit preuve *il dut* de ne pas descendre dans la classe inférieure », — « elle se rappelait l'échéance des billets, *obtenait des retards* ». — « Il mangeait des mûres le long des fossés, gardait les dindons avec une gaule, *fanait à la moisson* [1]. » — « Le soir, en s'en retournant, Charles reprit une à une les phrases qu'elle avait dites, tâchant de se les rappeler, d'en compléter le sens *afin de se faire la portion d'existence* qu'elle avait vécue dans le temps qu'il ne la connaissait pas encore. » — « Mais le maire lui en voulait, des confrères étaient jaloux ; il fallait tout craindre ; *en s'attachant M. Bovary par des promesses, c'était gagner sa gratitude.* » — «... *elle hésita si* elle ne s'en retournerait pas chez

1. Ce n'est pas une faute d'impression. Dans le texte de la *Revue de Paris* (1er oct. 1856) il y a aussi *fanait*.

elle, ou entrerait quelque part pour s'asseoir. » — « Dans l'assoupissement de sa conscience, elle prit même *les répugnances du mari* [cela veut dire ses répugnances à l'endroit du mari] pour des aspirations vers l'amant.... » — « C'était pour lui quelque chose de nouveau, qui, *le sortant de ses habitudes faciles....* » — « Hippolyte partit *à* Neufchâtel.... » — « Félicité courut chez Homais, *qui l'exclama sur la place.* » — On trouve dans *la Tentation de Saint Antoine* : « *Je défaille* », qui, au présent de l'indicatif, n'est pas autre chose qu'un barbarisme. On trouve dans *l'Éducation sentimentale* cette singulière inadvertance, et, encore, mise sous la plume d'un juge de paix : « Monsieur Moreau, votre oncle étant mort *ab intestat...* ».

On pourrait relever une douzaine d'autres erreurs de ce genre, ce qui, je le reconnais, est fort peu; mais ce qui encore, pour un écrivain de ce rang, est beaucoup trop.

Quelques-uns songeront peut-être à lui reprocher l'emploi constant de « *soit..., ou...* » : « ... les flammes s'apaisèrent, *soit* que la provision d'elle-même s'épuisât, *ou* que l'entassement fût trop considérable. » Flaubert n'écrit jamais autrement; mais il a raison; « *soit..., ou...* » est la véritable tournure classique, celle qu'on trouve constamment dans *tous* les écrivains du XVII[e] siècle, et c'est « *soit..., soit...* » qui sent un peu son barbare.

Tout compte fait, Flaubert n'est pas absolument sûr de sa langue.

Quant à son *style*, il est toujours de haute valeur, et très souvent il est proprement merveilleux. Il n'a quelque gaucherie, ou embarras, assez léger encore,

que quand Gustave Flaubert se hasarde à parler en style abstrait, de quoi, du reste, il se garde presque toujours. Aussi peu philosophe que possible, la langue abstraite lui était interdite et le maniement des abstractions lui était impossible. On citerait, à cet égard, jusqu'à une vingtaine de phrases, dans toute son œuvre, qui y font tache. Je n'en veux rapporter qu'une seule, pour marquer avec précision ce que je veux dire : « Quant au souvenir de Rodolphe, elle l'avait descendu tout au fond de son cœur, et il restait là, plus solennel et plus immobile qu'une momie de roi dans un souterrain [tout ceci est excellent, sauf *descendre*, verbe actif, qui est français, mais qu'il faut éviter dans le sens de *déposer*; tout compte fait, c'est excellent; c'est du style concret]. Une exhalaison s'échappait de ce grand amour embaumé, et qui, passant à travers tout, parfumait de tendresse l'atmosphère d'immaculation où elle voulait vivre » [détestable. Le style concret lui manquant, je ne sais pourquoi, il s'est rejeté au style abstrait, qui lui a manqué bien davantage].

Sauf ce cas, qui, comme j'ai dit, se présente rarement, je ne vois qu'à admirer et ce style est une fête perpétuelle de l'esprit. La propriété, l'exactitude, « le mot collant sur l'idée », c'est chose de toutes les pages et de toutes les lignes. Voyez un peu comme est *définie* avec une parfaite précision l'inaptitude à se comprendre les uns les autres, l'impossibilité de la communication entre êtres humains et ce qui fait que ceux qui sont le plus unis sont encore l'un à l'autre éternellement impénétrables :

« Il s'était tant de fois entendu dire ces choses,

qu'elles n'avaient, pour lui, rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses, *et le charme de la nouveauté, tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion* qui a toujours *les mêmes formes et le même langage*. Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, *la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions*. Parce que des lèvres libertines ou vénales lui avaient murmuré des phrases pareilles, il ne croyait que faiblement à la *candeur* de celles-là; on en devait rabattre, pensait-il, *les discours exagérés cachant les affections médiocres*; comme si *la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides*, puisque personne, jamais, ne peut *donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs*, et puisque la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours quand on voudrait attendrir les étoiles. »

Y a-t-il là un mot qui pût être remplacé par un autre? Y en a-t-il un qui ne perdît quelque chose et qui ne fît perdre à l'idée quelque chose, à être déplacé? Y en a-t-il un qui ne soit, règle nécessaire et suffisante du style, le vrai mot dans sa vraie place? Voilà une des demi-pages qui ont dû coûter trois jours à Flaubert et qui les valait.

Et voyez, cependant, comme ayant à *définir* encore un alanguissement moral, un dessaisissement d'âmes à peu près pareil, il a su, profitant des nuances, refaire ce morceau et le faire tout différent avec la même précision et la même énergie verbale, sûre et forte : « Léon avait juré de ne plus revoir Emma, et

il se reprochait de n'avoir pas tenu parole.... C'était le moment de devenir sérieux. Aussi renonçait-il à la flûte, aux sentiments exaltés, à l'imagination; car tout bourgeois dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète. Il s'ennuyait maintenant lorsqu'Emma, tout à coup, sanglotait sur sa poitrine; et *son cœur*, *comme les gens qui ne peuvent endurer qu'une certaine dose de musique*, *s'assoupissait d'indifférence au vacarme d'un amour dont il ne distinguait plus les délicatesses.* Ils se connaissaient trop pour avoir *ces ébahissements de la possession qui en centuplent la joie.* Elle était aussi dégoûtée de lui qu'il était fatigué d'elle. *Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage.* »

Un seul mot, « dégoûtée », me paraît trop fort; je voudrais que Flaubert eût fait la ligne avec le mot « déboire » et le mot « fatigue ». Encore peut-être faut-il prendre le mot « dégoûtée » dans le sens classique où il veut dire plutôt « blasée »; mais, en tout cas, comme tout le reste est d'une absolue propriété, d'une netteté suprême, d'une ligne arrêtée et sûre!

Et quelles « formules » de temps en temps, quoique Flaubert, avec grande raison, précis plutôt que concis, cherche peu le trait ramassé et dur : « Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées; il s'acheta des bottes vernies; il prit l'usage des cravates blanches. Il mettait du cosmétique à ses moustaches; il souscrivait

comme elle des billets à ordre. *Elle le corrompait par delà le tombeau.* »

Mais Flaubert, romantique en son fond, poète qui aime peu les vers, mais poète par le tour d'imagination, exprime plutôt ses idées par des images et c'est pour ainsi parler sa manière propre. Je crois, sans en être sûr, car en cela l'erreur est facile, et difficile même la recherche de la vérité, et le critique ne peut guère procéder ici que par une sorte d'intuition, je crois que Flaubert est de ceux chez qui l'image, soit comparaison, soit métaphore, soit symbole, ne se présente pas spontanément, n'est pas une sensation, n'est pas une vision, mais qui traduisent une idée en une image, après avoir cherché celle-ci avec soin et une patience plus ou moins longue. Cela se sent, ou je crois le sentir. Non point qu'il pense en abstraction d'une façon très nette, j'ai cru voir le contraire; mais on peut avoir une pensée abstraite un peu confuse et pourtant la traduire, vouloir la traduire en une image, et y parvenir.

Il y a ceux pour qui l'image est une sensation, et qui pensent en images, spontanément, du premier coup; ce sont les purs poètes : « *Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages.... Le soleil de nos jours pâlit dès son aurore.... Ainsi quand l'aigle du tonnerre.... Quel fardeau te pèse, ô mon âme, sur ce vieux lit des jours par l'ennui retourné....* » — Il y en a qui pensent d'abord en idées, et qui donnent d'abord l'idée sans sa forme abstraite, puis qui, insensiblement, la traduisent en images et renforcent par ces images l'idée donnée d'abord sous sa forme simple; nos classiques doués d'imagination font de la sorte;

Bossuet procède ainsi *presque toujours*. — Il y en a enfin chez qui l'idée se présente d'abord à l'état abstrait mais confusément et qui la traduisent en images avant de l'avoir exprimée sous forme abstraite et c'est presque toujours ainsi que procède Flaubert.

« Il n'avait plus, comme autrefois, de ces mots si doux qui la faisaient pleurer, ni de ces véhémentes paroles qui la rendaient folle; si bien que leur grand amour où elle vivait plongée parut se diminuer comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. »

Admirable; mais, évidemment, non spontané; cela a été cherché avec soin; l'expression abstraite a manqué, et tant mieux, du reste; et l'on s'est demandé comment on pouvait rendre cet affaissement, cette prostration de l'être faible, à qui manque soudain l'appui, sous qui semble fuir le soutien de l'illusion qu'il s'était faite.

Voyez encore : « Le lendemain fut pour Emma une journée funèbre. Tout lui parut enveloppé par [1] une atmosphère noire qui flottait confusément sur l'extérieur des choses et le chagrin s'engouffrait dans son âme avec des hurlements doux, comme fait le vent d'hiver dans les châteaux abandonnés. »

Ici l'image est d'un très grand poète et d'une nouveauté exquise en même temps qu'elle est d'une exactitude étonnante; car ces « hurlements doux »,

1. « d'une » plutôt. Même quand le style est merveilleux, la langue est parfois douteuse De même plus haut « se diminuer », quoiqu'il se trouve dans Bossuet, n'est pas très bon en parlant d'une eau qui baisse; c'est « diminuer » qu'il fallait, ou plutôt « décroître ».

d'abord sont d'une vérité précise, ensuite ils expriment la façon dont, non pas nous seulement, mais dont Emma croit les entendre; car elle trouve de tristes charmes à sa douleur, et, à sa douleur encore, vaguement elle donne pour cadre le décor de quelque ruine romantique. Plus on médite sur cette phrase, plus on la trouve pleine de choses, avec un bonheur d'expression trouvée qui confond. La comparaison a ici toute la valeur d'un symbole, c'est-à-dire de cette figure par laquelle on représente un état d'âme par un paysage, ou plutôt par laquelle un état d'âme *se représente à lui-même* par un paysage.

Et peut-être est-ce encore quand l'image plus courte a la valeur d'une formule psychologique, tout en gardant la vivacité et la couleur d'une vision rapide que je m'émerveille de l'art consommé de Flaubert: « La méfiance d'eux-mêmes les embarrasse, la crainte de déplaire les épouvante; d'ailleurs les affections profondes ressemblent aux honnêtes femmes; elles ont peur d'être découvertes et elles passent dans la vie les yeux baissés ».

Remarquez-vous qu'ici Flaubert *semble* procéder comme les classiques, donner l'idée d'abord sous sa forme abstraite, puis la revêtir d'une image; mais qu'il n'en est rien. Ce n'est pas « méfiance » et « crainte » qui sont traduits ensuite par les mots « ressemblent aux honnêtes femmes ». Non, « méfiance et crainte » sont une idée, « ressemblent aux honnêtes femmes » en est une autre, à savoir l'idée de pudeur, et celle-ci n'a pas été exprimée abstraitement, elle a été tout de suite traduite en une image, à la manière ordinaire de Flaubert; et, du

reste, cette image, en sa clarté rapide, est un charme.

Voilà une des façons qu'a Flaubert d'être poète par le style. Il en a d'autres. D'abord il a retrouvé le « nombre », cette cadence des mots exactement appropriée à l'objet et qui le peint, qui le fait sentir, qui l'introduit en notre âme par les routes les plus mystérieuses, les plus pénétrantes et les plus sûres, qui le mêle à nous et qui nous en remplit. Voici une de ces demi-pages que Flaubert se lisait à lui-même tout haut, et remaniait indéfiniment jusqu'à ce que, se la lisant encore « à voix mordante et haute », il eût satisfait pleinement son oreille et son esprit. Lisez-la de même et savourez et surtout analysez votre impression :

« La nuit douce s'étalait autour d'eux ; des nappes d'ombre emplissaient les feuillages. Emma, les yeux à demi-clos aspirait avec de grands soupirs le vent frais qui soufflait. Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie. La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celles de saules immobiles qui s'allongeaient sur l'herbe. Souvent quelque bête nocturne, hérisson ou belette, se mettant en chasse, dérangeait les feuilles, ou bien on entendait une pêche mûre qui tombait toute seule de l'espalier. »

Ceci c'est la peinture d'un grand silence nocturne, aux champs. Sauf un mot peut-être, « le vent frais qui soufflait », tous les mots, doux, calmes, graves,

estompés sans être sourds, glissants et s'étalant en nappes de sons onduleux, et les prolongements de phrases discrètement rythmées et berceuses, remplissent l'esprit de la sensation du silence vaste, non pesant, immense, léger et aérien, qu'on semble respirer dans l'air paisible, endormi, mais vivant, des nuits d'été. Notez aussi le procédé de la fin, les légers bruits, rares, espacés, qui ne rompent légèrement le silence que pour le faire mieux sentir. C'est un expédient habituel à Flaubert : « Quand la voiture s'arrêtait [en forêt, à Fontainebleau] il se faisait un silence universel; on entendait le cheval souffler dans les brancards, avec un cri d'oiseau, très faible, répété.... » — « Le silence était coupé à intervalles rapides par le broutement d'une vache qu'on ne voyait pas....[1] On peut comparer, sans que Flaubert ait désavantage, avec la strophe exquise de Lamartine :

Je ne sais quel lointain y baigne toute chose ;
Ainsi que le regard l'oreille s'y repose;
On entend dans l'éther glisser le moindre vol;
C'est le pied de l'oiseau sur le rameau qui penche,
Ou la chute d'un fruit détaché de la branche
Qui tombe du poids sur le sol.

Et cette comparaison, ou une autre du même genre, ne sera pas oiseuse; car Flaubert savait que la prose exacte et significative est toujours une prose rythmée : « Pourquoi, dit-il dans sa correspondance, arrive-t-on toujours à faire un vers quand on resserre trop sa pensée? D'où vient qu'il y a *un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical?* »

1. Voir le livre de M. A. Albalat, *l'Art d'écrire, enseigné en vingt leçons*, qui, malgré son titre malheureux, a des parties excellentes. Flaubert y est pris très souvent pour matière.

Avec de telles ressources on peut supposer quel peintre a dû être Gustave Flaubert. Il l'a été d'une façon incomparable, et je ne saurais décider si c'est comme peintre de paysages ou comme peintre de portraits qu'il est plus merveilleux. Ce que j'affirme, c'est que comme peintre de portraits, il est supérieur à Balzac. Balzac multiplie trop les traits et l'un efface l'autre et l'on s'y perd. J'ai vraiment trop d'une demi-page consacrée au nez de M. de Valois, si considérable qu'il puisse être [1]. Flaubert peint dans la manière de Saint-Simon, par touches larges et vigoureuses, et avec moins de puissance et surtout de fougue, mais avec plus de sobriété et de maîtrise.

« Le nouveau était un gas de la campagne, d'une quinzaine d'années environ et plus haut de taille qu'aucun de nous tous. Il avait les cheveux coupés droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner aux entournures et laissait voir par la fente des parements des poignets rouges habitués à être nus. Ses jambes, en bas bleus, sortaient d'un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. Il était chaussé de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. »

Vous avez remarqué : la figure tient deux lignes dans ce portrait à l'accoutrement six; c'est que la figure est insignifiante et que deux mots, « raison-

1. Je reconnais que la casquette de Charles Bovary s'étale sur autant de lignes que le nez de M. de Valois. C'est une singulière boutade, mais elle est unique.

nable et embarrassé », suffisent à peindre la physionomie, et que l'accoutrement est significatif du rang social, de l'éducation, de toute l'enfance et même du caractère de Charles Bovary. Voilà qui est entendre le portrait.

« Un homme à pantoufles de peau verte, quelque peu marqué de la petite vérole et coiffé d'un bonnet de velours à gland d'or, se chauffait le dos contre la cheminée. Sa figure n'exprimait rien que la satisfaction de soi-même et il avait l'air aussi calme dans la vie que le chardonneret suspendu au-dessus de sa tête dans une cage d'osier. »

C'est M. Homais. Détails de costume qui montrent le bourgeois prétentieux; un « signe particulier » de passeport, pour que la figure reste attachée à votre mémoire, du reste aucun trait du visage n'est décrit; ce qui importe, c'est la physionomie, l'air de satisfaction et d'admiration envers soi-même. Une comparaison qui longtemps m'a paru fausse; à y réfléchir je m'y rends : M. Homais est calme mais avec une légèreté frétillante; il est calme en son fond, étant sûr de soi, mais il est plein de petites vivacités courtes et brusques; il est calme « en pirouettant sur son talon » et il a bien la placidité étourdie d'un chardonneret, pour ne pas dire plus.

Les portraits, car il y en a plusieurs, de Mme Bovary sont plus circonstanciés, plus minutieux, et ils sont admirables. Il semble des toiles de maîtres. Ils sentent même un peu trop le pinceau. On dirait que Flaubert les a jetés sur la toile, puis les a copiés avec la plume. Ils sont du reste d'une précision et d'une finesse rares :

« Son profil était si calme que l'on n'y devinait rien. Il se détachait en pleine lumière, dans l'ovale de sa capote qui avait des rubans pâles ressemblant à des feuilles de roseau. Ses yeux aux longs cils courbés regardaient devant elle, et, quoique bien ouverts, ils semblaient un peu bridés par les pommettes, à cause du sang qui battait doucement sous sa peau fine. Une couleur rose traversait la cloison de son nez. Elle inclinait la tête sur l'épaule et l'on voyait entre ses lèvres le bout nacré de ses dents blanches. »

Autre portrait, étonnant en raison de la difficulté, et d'une réussite qui émerveille. Il s'agit de montrer dans l'extérieur les modifications qu'y ont apportées les impressions et sensations intimes et de n'y montrer *que cela*; il s'agit de décrire l'âme par le corps, et de faire que le corps soit tout entier à nos yeux le reflet et le portrait même de l'âme. Il me semble que Flaubert a gagné la folle gageure :

« Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque. Elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, les vents et le soleil l'avaient par gradations développée et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Les paupières semblaient taillées exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. On eût dit qu'un

artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux : ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère qui les dénouait tous les jours. Sa voix maintenant prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi; quelque chose de subtil, qui vous pénétrait, se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son pied. »

Encore un exemple d'un tout autre genre. Voici un portrait qui, détaché du contexte, isolé, et précisément ici même, paraît n'avoir pas le sens commun; mais quand nous l'aurons replacé dans son cadre....

« Alors on vit descendre du carrosse un monsieur vêtu d'un habit court à broderie d'argent, chauve sur le front, portant toupet à l'occiput, ayant le teint blafard et l'apparence des plus bénignes. Ses deux yeux, fort gros et couverts de paupières éparses, se fermaient à demi pour considérer la multitude, en même temps qu'il levait son nez pointu et faisait sourire sa bouche rentrée. »

Les traits de cette figure sont rangés dans un ordre singulier; mais, songez-y, c'est le portrait d'un homme descendant de carrosse et vu par une foule. De M. le Conseiller de préfecture on voit d'abord l'habit court et la broderie d'argent; puis le front, qui domine la multitude, attire le regard; puis on fait attention au teint, puis aux yeux et au sourire. Le portrait ne devait pas être fait autrement. Ce qu'il faut qu'on croie c'est que l'auteur était dans la foule et a vu M. le Conseiller; et en effet il y était, et il l'a vu descendre de voiture.

Il y a quelque chose encore à remarquer sur les

portraits dans Gustave Flaubert; c'est que quelquefois il n'en fait point. C'est marque de goût. Il y a des cas où il est absolument inutile de faire le portrait d'un personnage, *même important.* C'est quand il a l'âme insignifiante. Nous n'avons pour portrait de Rodolphe que ces deux mots : « ... Elle aperçut un monsieur vêtu d'une redingote de velours vert. Il était ganté de gants jaunes, quoiqu'il fût chaussé de fortes guêtres. » Nous n'avons point de portrait de Léon : « Un jeune homme à chevelure blonde ». C'est tout. Les cheveux blonds étaient indispensables; mais tout le reste était inutile. Nous n'avons point de portrait de Frédéric. « Un jeune homme de dix-huit ans à longs cheveux et qui tenait un album sous le bras ». C'est tout. Et en effet qu'importerait décrire la figure de Frédéric, de Léon? On est sûr qu'elles sont quelconques; elles ne peuvent pas avoir de physionomie. Je regrette pourtant qu'on ne m'ait pas un peu dépeint Rodolphe; les moustaches touffues ou les favoris abondants et soignés, l'œil gros et à fleur de tête et l'air avantageux et un peu lourd étaient à indiquer. Mais Flaubert marque son mépris à l'égard de ses jeunes premiers en feignant de ne point se rappeler leurs traits séducteurs.

Les paysages de Flaubert sont des hallucinations précises. Ils sont d'une réalité absolue et ils ont ce relief, cette saillie forte des angles et des contours, que les objets rêvés prennent brusquement, quelquefois, sur le rideau noir du sommeil. Comment cela est-il fait? Très probablement de notes prises en Égypte, en Tunisie, en Normandie, puis revivifiées par la force du souvenir, l'intensité de l'imagination,

la recherche passionnée du style, et l'amour surtout, l'amour ardent de la matière vivante et des formes colorées.

« Dans l'espace flotte une poudre d'or tellement menue *qu'elle se confond avec la vibration de la lumière....* Sous les rafales du vent des traînées de sable se lèvent comme de grands linceuls, puis retombent. Dans une éclaircie, tout à coup, passent des oiseaux formant un bataillon triangulaire *pareil à un morceau de métal et dont les bords seuls frémissent.* »

Depuis Chateaubriand on n'avait pas su peindre les choses de la nature avec cette prodigieuse netteté, cette extraordinaire adaptation de l'expression à l'objet. Il faut une *invention* étonnante pour voir avec cette exactitude. Et voyez un peu ces différents procédés. Voici la description suivie, homogène, toute d'une venue, parce que les personnages voient le tableau que décrit l'auteur : « La lune toute ronde et couleur de pourpre se levait à ras de terre, au fond de la prairie. Elle montait vite, entre les branches des peupliers qui la cachaient de place en place, comme un rideau noir, troué. Puis elle parut, éclatante de blancheur, dans le ciel vide qu'elle éclairait ; et alors, se ralentissant, elle laissa tomber sur la rivière une grande tache qui faisait une infinité d'étoiles ; et cette lueur d'argent semblait s'y tordre jusqu'au fond, à la manière d'un serpent sans tête couvert d'écailles lumineuses. »

Et voici une description faite de traits épars, parce que le personnage qui donne lieu à l'auteur de l'écrire ne voit pas le tableau, y songe seulement, s'en souvient et que dans son rêve ce sont quelques

traits seulement, isolés, sans lien entre eux, qui se présentent, au hasard, à sa pensée. « ... On avait séché l'écriture avec les cendres du foyer, car un peu de poussière grise glissa de la lettre sur sa robe, et elle crut presque apercevoir son père se courbant sur l'âtre pour saisir les pincettes. Comme il y avait longtemps qu'elle n'était plus auprès de lui, sur l'escabeau, dans la cheminée, quand elle faisait brûler le bout d'un bâton à la grande flamme des joncs marins qui pétillaient ! Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait et galopaient, galopaient ! Il y avait sous la fenêtre une ruche à miel, et quelquefois les abeilles, tournoyant dans la lumière, frappaient contre les carreaux comme des balles d'or rebondissantes.... »

Le tableau n'est pas complet, il ne devait pas l'être ; mais, libre de choisir les traits isolés qui sont supposés revenir au souvenir d'Emma, le poète a donné, en les jetant apparemment au hasard, la sensation complète de la ferme, en tant que joyeuse, douce, pleine de vie innocente et de la légère et insouciante gaîté des choses.

Et ce qu'il y a de plus admirable dans tous les effets de style de Flaubert, c'est l'infaillible justesse du *ton*. Le ton change continuellement (surtout dans *Bovary* ; ailleurs il y a quelquefois sensation de monotonie) et il est toujours le ton juste, précisément approprié à l'objet, aux circonstances, au personnage. L'auteur sait bien qu'il a cet art à un degré extraordinaire et il ne lui déplaît pas de le faire voir, en soulignant un peu, par des oppositions de tons qui

produisent des effets excellents. Je ne parle pas de l'entre-croisement des propos officiels des Comices et des propos d'amour d'Emma et Rodolphe, où le procédé, sans rien de choquant, me paraît un peu trop marqué; mais relisez ces deux pages opposées l'une à l'autre, le rêve de Charles et le rêve d'Emma, et voyez comme l'une fait valoir l'autre, et comme dans chacune le style a un caractère tout particulier, et comme est forte la sensation que cette opposition produit sur nous.

« Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. La veilleuse de porcelaine arrondissait au plafond une clarté tremblante et les rideaux fermés du petit berceau faisaient comme une hutte blanche qui se bombait dans l'ombre au bord du lit. Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. Elle allait grandir maintenant; chaque saison, vite, amènerait un progrès. Il la voyait déjà *revenant de l'école à la tombée du jour, toute rieuse, avec sa brassière tachée d'encre et portant au bras son panier*; puis il faudrait la mettre en pension; *cela coûterait beaucoup*; comment faire? Alors il réfléchissait. Il pensait à *louer une petite ferme aux environs, et qu'il surveillerait lui-même, tous les matins en allant voir ses malades*. Il en économiserait les revenus; il les placerait à la caisse d'épargne; ensuite il achèterait des actions, quelque part, n'importe où.... Ah! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand, ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, en été, de grands chapeaux de paille!... Il se la figurait *travaillant le soir auprès d'eux, sous la lumière de la lampe; elle lui broderait*

des pantoufles; elle s'occuperait du ménage.... »

— « Emma ne dormait pas; elle faisait semblant d'être endormie, et tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves. Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide, avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes. On marchait au pas, à cause des grandes dalles, et il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge.... Et puis ils arrivaient un soir dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au soleil, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre ; ils habiteraient une maison basse, à toit plat, ombragé d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac ; et leur existence serait facile et large comme leurs vêtements de soie, toute chaude et étoilée comme les nuits douces qu'ils contempleraient. *Cependant sur l'immensité de cet avenir qu'elle se faisait apparaître, rien de particulier ne surgissait ; les jours, tous magnifiques, se ressemblaient comme des flots et cela se balançait à l'horizon, infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil.* Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort et Emma ne s'endormait que le matin.... »

Voilà écrire; voilà trouver le style approprié à chaque objet, à chaque lieu, à chaque circonstance, à chaque être, et voilà peindre par les différences et les oppositions de tons les profonds et éternels discords qui rendent les êtres impénétrables l'un à l'autre, et, sous la lumière de la même veilleuse, aussi éloignés que si un infini se creusait entre eux. Flaubert est le maître même de ce qu'on a appelé le style artiste, le style qui peint, qui grave, qui burine, le style aussi qui chante, qui murmure et qui gronde, qui peint les sons aussi bien que les objets et avec une égale force de sensation produite.

Et avec cela il n'a aucun des défauts de ceux qui l'ont imité et se sont réclamés de lui. Il n'écrit pas avec ses nerfs, il n'a rien d'abrupt, de brisé, de crépitant, de cahotant. Sa phrase reste toujours nombreuse et fortement organisée, pleine et saine, quoi qu'elle veuille exprimer ou peindre. Rien de maladif. Classique en cela, au même titre que Chateaubriand, et devant rester comme tel dans l'histoire littéraire. Éminemment digne d'être étudié et pouvant l'être sans danger; car il n'a pas de défaut, pas de manie littéraire, et permet qu'on l'étudie sans qu'on soit entraîné à l'imitation, puisqu'on n'imite que les défauts et les manies. Admirable écrivain et bien né pour l'être, puisqu'il était capable d'effort et d'effacer la trace de l'effort, et que ses ouvrages les plus éperdument travaillés sont ceux précisément, où le labeur, quoique saisissable encore, pourtant, à une première lecture, se sent le moins.

CHAPITRE XI

DESTINÉES DE SON ŒUVRE

Il nous reste à examiner quelles ont été les destinées de l'œuvre de Flaubert à travers les hommes, avant et après la mort de l'auteur.

Le premier effet produit par *Madame Bovary* fut d'étonnement et de scandale, et, tout compte fait, le livre ne fut pas compris, comme il arrive de tous les livres puissamment originaux. Ce n'est pas à dire que la renaissance du réalisme en France date de 1857. Il existait *et il était signalé* depuis 1850 environ. C'est à propos des ouvrages de l'estimable Champfleury que le mot se répandit dans le monde littéraire et dans le public. En 1851 la *Revue des Deux Mondes* définissait ainsi l'art de Champfleury : « Par l'étrangeté des sujets (?) les *Contes* de Champfleury appartiennent aussi à l'école de Victor Hugo; mais l'auteur s'en écarte par le soin sérieux qu'il apporte à peindre les objets et les personnes.... Il est le réaliste de la fantaisie [définition qui se lève trop tôt; si elle avait attendu un peu elle trouvait les Goncourt pour s'appliquer juste]. L'école de l'image

et de la fantaisie pure succombe après avoir détrôné l'école classique, et, à son tour, l'art réaliste semble s'apprêter à recueillir l'héritage de l'art puérilement pittoresque. »

Il n'était pas jusqu'à Mürger qui ne fût signalé en 1851 comme réaliste, à cause ou à propos de ses *Scènes de la vie de jeunesse*. Ajoutez qu'en 1858 la *Gabrielle* d'Augier inaugurait au théâtre et le réalisme bourgeois et la réaction contre les idées, les conceptions, les tendances et l'influence du romantisme. Une toute petite Mme Bovary; mais encore une Mme Bovary, c'est Gabrielle. Ajoutez qu'en 1853 il parut une édition complète des œuvres de Stendhal, qui eut une grande vogue et surtout une grande influence. Les réalistes purs, ceux qui professaient que l'élément romanesque doit être entièrement éliminé du roman, opposaient Stendhal à Balzac et dressaient Stendhal en chef d'école.

Le réalisme existait donc et était reconnu comme existant et comme devant enterrer le romantisme, dès 1850.

Seulement on ne s'aperçut pas bien tout de suite que *Madame Bovary* était la grande œuvre réaliste attendue et qui devait *fixer le genre*. Elle apparut surtout d'abord comme une œuvre de libertinage. Cela vient de quelques détails un peu vifs pour l'époque, d'abord; cela vient surtout de ce que les esprits, soit pour s'y complaire, soit pour s'en chagriner, étaient tournés de ce côté-là et préoccupés de cette question. Sans parler des *Mémoires de Céleste Mogador*, qu'il n'est pas oiseux pourtant de citer, car ils eurent un succès fabuleux, songez que

la Dame aux Camélias, *la Dame aux perles* sont de cette époque; de cette époque encore les études passionnées de Cousin sur les femmes du XVIIe siècle, les études complaisantes et multipliées de Sainte-Beuve sur les femmes célèbres des trois derniers siècles. La littérature de 1850 à 1860, en attendant les livres gynécologiques de Michelet, qui ne laissent pas de s'annoncer déjà dans ses œuvres historiques, est essentiellement féministe. Or, habitué à voir cela partout, on ne vit que cela dans *Madame Bovary* et le sens très austère, et même misogyne, de ce grand livre n'apparut point du tout.

De là le fameux procès de 1857 et de là les défiances de la critique autorisée, de la critique assise. Sainte-Beuve, certes, qui se trompait rarement, fut très favorable à l'ouvrage et n'accorda aux susceptibilités bourgeoises et à ses propres tendances qu'une demi-page où est exprimé le regret qu'il n'y ait point un seul honnête homme, une âme un peu élevée dans tout le livre. Mais la *Revue des Deux Mondes* fut sur le ton du persiflage : « L'auteur saisit les objets par l'extérieur sans pénétrer jusqu'aux profondeurs de la vie morale.... L'aventure est peu poétique. Elle prouve qu'il y a du danger pour une femme de province à faire des dettes et à poursuivre l'idéal par la commodité de l'*Hirondelle*, voiture publique qui fait le service d'Yonville à Rouen.... »

Cuvillier-Fleury, au *Journal des Débats*, fut assez dur et assez peu pénétrant. Obéissant à cette préoccupation, respectable, du reste, que nous avons signalée, et considérant le livre comme une simple

étude de libertinage, il se demandait quel intérêt il pouvait avoir : « Mme Bovary est une courtisane-née [c'est précisément ce qui est faux] et la moralité de l'œuvre est que, d'une courtisane on ne peut tirer qu'une courtisane ». Il blâmait l'excès de détails minutieux, alors que ce n'est pas le nombre mais le choix des détails minutieux qu'il faut considérer, et cette critique qui devait devenir juste, appliquée à *l'Éducation*, ne l'était point, appliquée aux *Bovary*. « Elle a pour elle le style, dit-on, ajoutait Cuvillier-Fleury. Si elle l'a en effet, acceptons-la ; car ôtez le style de *Phèdre*, vous avez Messaline [c'est encore une profonde erreur] et non pas même celle de Juvénal. Otez le style de *Manon Lescaut* [le style de *Manon Lescaut* ! Et quand on va trouver mauvais celui des *Bovary* !] et vous avez la première venue. » Mais la vérité est, selon le critique, que *Madame Bovary* n'est pas si bien écrite. Le procédé y consiste à revêtir des pourpres et des draperies romantiques les observations réalistes les plus vulgaires ; et ceci n'est point tout à fait faux. « Cependant, concluait l'Aristarque, j'aime mieux les photographies de Champfleury que les mannequins fardés de Flaubert, les *Aventures de Mademoiselle Marinette* que *Madame Bovary*. Le réalisme n'est pas grand'chose ; mais, paré des oripeaux du romantisme il est moins que rien. Là est l'écueil de M. Flaubert. » — La mauvaise humeur est évidente et la courte vue ne l'est pas moins.

Il faut bien savoir que c'est le public qui a fait le succès de *Madame Bovary* et qui a imposé Flaubert, peu à peu, à la critique.

En attendant il se produisit l'année suivante un événement littéraire qui faillit ruiner les destinées de Flaubert, et qui, du moins, les traversa. *Fanny*, d'Ernest Feydeau, parut et produisit une impression très profonde. Sainte-Beuve salua ce livre comme un chef-d'œuvre et le mit, tout le long d'un grand article, en perpétuel parallèle avec *Adolphe*, et sans donner à *Adolphe* la préférence. A la vérité *Fanny* fut très contesté. Rigault, au *Journal des Débats*, dénonça l'afféterie du style, tout en louant la précision de l'analyse, et vit surtout dans Feydeau un imitateur de Flaubert. La *Revue des Deux Mondes* consacra deux grands articles successifs à *Fanny*, l'un, de Lataye, qui est très médiocre; l'autre, de Montégut, qui est ingénieux, mais bien singulier. C'était une nouveauté alors, de quoi l'on peut s'étonner, que de représenter l'amant jaloux du mari, et cette nouveauté surprend tellement Montégut qu'il déclare presque la chose impossible : « C'est un cas particulier, une bizarrerie du cœur, non un accident ordinaire des passions adultères. Si Fanny a accepté Roger pour amant, c'est évidemment qu'elle l'aime plus que son mari, et *s'il est le plus aimé, quelle raison a-t-il d'être jaloux?*... La jalousie de Roger est donc un cas particulier, irrationnel, excentrique. » — Il est difficile de raisonner d'une manière plus ingénue. Mais on voit bien, à l'admiration de Sainte-Beuve, aux discussions multipliées que *Fanny* soulève, au cri de Cousin, rapporté par Sainte-Beuve : « Le succès de *Fanny*, ne m'en parlez pas! » que le bruit mené par l'ouvrage de Feydeau fut immense, et mes souvenirs concordent avec tous ces témoignages.

Ce succès offusqua pendant un temps celui des *Bovary*; on vit dans *Fanny* la grande œuvre réaliste qu'on attendait; dans Feydeau le fondateur du réalisme, et peu s'en fallut que Feydeau ne fût l'Americ Vespuce de Gustave Flaubert. On se désabusa de cette prévention. *Fanny* déclina dans l'esprit des hommes, parce que ce n'était qu'un roman psychologique assez pénétrant, mais sans largeur, et point du tout un roman réaliste, c'est-à-dire un tableau de mœurs; et *Madame Bovary* remonta peu à peu, les générations nouvelles de lecteurs s'apercevant que, depuis *le Rouge et le Noir*, rien de plus substantiel, de plus nourri et de plus dru n'avait vu le jour, et que, comme art d'écrire, la supériorité de *Madame Bovary* sur *le Rouge et le Noir* est éclatante.

Aussi voyons-nous qu'à partir du moment où l'école réaliste, enfin constituée, donne ses œuvres importantes, *Madame Bovary*, loin d'en être obscurcie, en est surélevée, pour ainsi dire, et apparaît comme les dominant. C'est à propos du *Fromont jeune et Risler aîné* d'Alphonse Daudet, que Montégut s'aperçoit ou ose convenir de l'importance historique de *Madame Bovary* et voit cet ouvrage comme le véritable point de départ de tout un âge de l'histoire littéraire, comme, en un mot, un livre fondateur : « ... livre qui fait date, non seulement dans l'histoire de la littérature, mais dans l'histoire morale de la nation »; car « *Madame Bovary* a été, en toute réalité, pour le faux idéal mis à la mode par la littérature romantique ce que *Don Quichotte* a été pour la manie chevaleresque, ce que *les Précieuses ridicules* ont été pour l'influence de l'Hôtel de Rambouillet »

(1876). — Enfin voilà le vrai sens de l'ouvrage qui est trouvé et la formule, incomplète, mais juste, qui doit y rester attachée, est trouvée aussi.

L'opinion la plus générale, depuis 1865 environ jusqu'à la mort de Flaubert, et dont je puis me donner comme témoin, était que Flaubert était un réaliste merveilleux, sans rival, appelé au réalisme par une vocation impérieuse, ne réussissant vraiment que dans cet art, et qui, de temps en temps, par dilettantisme, se proposait une œuvre romantique, une œuvre d'imagination, y mettait un effort énorme, l'exécutait sans plaisir, et n'y réussissait qu'à moitié. C'était un peu le contraire, et la *Correspondance* révéla plus tard que c'est aux œuvres d'imagination que Flaubert travaillait avec la plus grande joie, et que sa vocation intime était romantique; mais il faut convenir qu'on pouvait s'y tromper.

Il était, du reste, universellement admiré et même populaire. Ses personnages, qui n'étaient pas des types, comme je le crois, et comme j'ai essayé de le montrer, *devenaient* des types, d'abord parce qu'ils étaient vrais, et puis par suite de cette simplification que le public fait subir aux personnages qu'il connaît assez pour qu'ils soient comme entrés dans les mœurs. On disait une Emma Bovary, un Bovary, un Bournisien, un Frédéric Moreau, une Mme Arnoux; surtout on disait un Homais et je crois qu'on le dira toujours, tant parce que le personnage tel que l'a peint Flaubert est merveilleux de réalité, que parce que, ramené à l'état de type, il est éternel.

Il faut remarquer à ce propos que la gloire est une espèce de déformation. Elle agrandit, si l'on veut, les personnages que les écrivains ont tirés de leur cerveau; mais elle les déforme. Ce que nous appelons une Bovary n'est point du tout Emma, et vaut moins qu'elle, et ne s'empoisonnerait jamais; les femmes que nous appelons des madames Bovary ne meurent que quand elles ne peuvent pas faire autrement. Ce que nous appelons un Bovary a toute l'épaisseur du personnage de Flaubert et n'en a pas les délicatesses, qui sous l'écorce compacte, sont réelles, et même touchantes. Ce que nous appelons un Bournisien n'est pas l'homme qui soulève des meules de foin en temps d'orage pour sauver le pauvre bien de ses paroissiens et conjurer leur ruine. Ce que nous appelons un Homais est à peu près le pharmacien de Flaubert; mais encore M. Homais a quelques prétentions littéraires et artistiques qu' « un Homais » n'a pas toujours. Ainsi de suite. Il reste qu'un personnage de roman est très grand et très fort, qui contient assez de vérité générale pour *produire un type*; il reste aussi qu'un vrai grand personnage de roman doit à la fois contenir assez de vérité générale pour produire un type, et assez de traits particuliers, vrais encore, pour vivre d'une vie circonstancielle et presque minutieuse; il reste encore que le plaisir est infini, quand, du type, résultat de la simplification populaire, que l'on connaît par les mentions que l'on en entend faire au cours des entretiens, on passe ou l'on revient au personnage qui l'a produit, et que l'on voit combien celui-ci est plus riche, plus com-

plet, plus abondant, et combien il dépasse, tout en en gardant l'allure générale, le type populaire qui porte son nom; et il reste enfin que tout cela est exactement vrai des personnages de Flaubert.

A la mort de Flaubert et ensuite à l'apparition de sa Correspondance, il parut deux articles de M. Brunetière dans la *Revue des Deux Mondes*, qui, indépendamment du talent de l'auteur, marquaient au plus juste, ce m'a semblé, l'opinion moyenne du public lettrée à l'endroit de Flaubert dans ce temps-là. Le critique définissait Flaubert un pur artiste, c'est-à-dire un homme pour qui l'art est une fin et non un moyen et est même la fin de toutes choses, quelles qu'elles soient. Il s'appuyait sur cette ligne de Flaubert lui-même : « Les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, vous apparaissent comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes choses, y compris votre existence, ne semblent pas avoir d'autre utilité »; et il signalait l'étroite parenté qui existe, à cet égard, entre Flaubert et Théophile Gautier. Il voyait dans Flaubert un descripteur, un peintre, très sûr, très exact et admirablement servi par sa profonde connaissance de la langue et l'art patient de son style, sans cependant lui accorder une pleine et absolue originalité; car Flaubert ne va pas sans imiter souvent Chateaubriand : « Mais une barre lumineuse s'éleva du côté de l'orient » c'est : « Cependant une barre d'or se forme dans l'orient » des funérailles d'Atala; représenter un sentiment par un paysage ou un fragment de paysage : « Ses rêves tombant dans la boue comme des hirondelles bles-

sées », c'est le procédé de Chateaubriand : « Une haute colonne se montre seule, debout dans le désert, comme une grande pensée s'élève par intervalles dans une âme que le temps et le malheur ont dévastée [1] ». Il félicitait Flaubert d'avoir restauré le nombre et la cadence dans la prose française, d'autant plus négligée à cet égard que les poètes avaient comme monopolisé la science du rythme. Il mettait *Madame Bovary* et *l'Éducation sentimentale* au-dessus de toutes les autres œuvres de Flaubert et *Madame Bovary* au-dessus de *l'Éducation*, faisant remarquer qu'autant l'intérêt se disperse dans *l'Éducation* autant il se ramasse dans *Bovary*, et que, quand Flaubert affirme qu'il n'y a pas une description isolée et gratuite dans *Salammbô*, c'est pour *Madame Bovary* qu'il a raison. Enfin il signalait, dans *toutes* les œuvres de Flaubert, cette haine bourgeoise du bourgeois qui finit par s'étaler avec une désespérante monotonie dans *Bouvard et Pécuchet*, haine bourgeoise en effet, au premier chef, puisqu'elle est mesquine et s'il faut, comme Flaubert, appeler bourgeoises « toutes les façons basses de penser ».

A propos de la *Correspondance*, le critique approuvait pleinement la théorie de la littérature imperson-

1. Et la *transmission* du procédé, pour ainsi parler, se manifeste mieux encore quand on se rappelle la strophe de la *Tristesse d'Olympio* :

Les feuilles qui gisaient dans le bois solitaire,
S'efforçant sous ses pas de s'élever de terre,
Couraient dans le jardin.
Ainsi parfois, quand l'âme est triste, nos pensées
S'enlèvent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain.

nelle; citait comme assez juste cet axiome de Flaubert : « Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui s'y trouve, c'est que le lecteur est bête ou que le livre est faux », et ajoutait avec insistance que « les œuvres sont d'autant plus haut placées dans le ciel de l'art qu'elles sont moins révélatrices de la personne de l'artiste ». Il revenait, du reste, avec tristesse, sur cette étrange idiosyncrasie d'artiste, sur ce phénomène de l'artiste dévorant l'homme, en telle sorte que « Flaubert n'a compris du monde exactement que ce qui pouvait, comme il dit, « profiter à sa consommation personnelle », c'est-à-dire à son art et pour ainsi dire à son métier ».

Depuis la mort de Flaubert, sa renommée n'a fait que grandir, et elle semble ne devoir jamais être atteinte par le temps. Il est universellement admiré, encore qu'il le soit de diverses façons, comme il arrive toujours, et ici pour certaines de ses œuvres, et plus loin pour certaines autres, à l'exclusion ou au mépris de celles-là.

De 1881 à 1890 environ, c'est peut-être *Bouvard et Pécuchet* qui fut, non point le plus populaire, mais le plus exalté par les admirateurs bruyants. Les jeunes gens de cette époque, plus ou moins profondément pénétrés de théories pessimistes, virent dans ce livre, avec l'immolation féroce du bourgeois, où ils prirent plaisir, une démonstration de l'inanité du savoir, de la recherche et de la pensée, et je ne sais quelles tendances nihilistes qui ne laissent pas d'y percer de temps à autre. Ce groupe me paraît moins nombreux à l'heure où nous sommes; mais il existe encore.

D'autres, c'est à savoir les artistes, les raffinés, ou ceux qui croient l'être et veulent paraître tels, ou qui, simplement, usent du procédé devenu banal pour avoir un faux air d'originalité, et qui consiste à admirer d'un auteur ce que la foule en goûte le moins, mettent extrêmement haut *Salammbô* et surtout *la Tentation de Saint Antoine* : « C'est là le vrai Flauberf » ; et accordent à *Madame Bovary* un succès d'estime : « C'est Flaubert faisant son métier ». Ce groupe ne laisse pas d'être assez considérable. Ceux qui, dans ce parti, sont sincères, ne sont rien autre que des romantiques attardés pour qui le mouvement réaliste n'a pas existé, ou qui ont un penchant naturel à ne l'aimer point, ce qui est parfaitement permis.

Enfin, pour le grand public de l'époque où j'écris ceci, *Bouvard et Pécuchet* n'est qu'une curiosité, *la Tentation* et *Salammbô* des œuvres d'art très laborieuses, et des exercices de style dont il ne doit subsister que des fragments, *l'Éducation sentimentale* un roman de mœurs confus, d'une lecture pénible, mais qui vaut qu'on le lise tout entier, et *Madame Bovary*, un chef-d'œuvre, le roman du siècle, qui dispenserait presque d'exister tous les romans de mœurs qui l'ont suivi, un livre inépuisable, qu'on relit sans cesse et qui n'est jamais assez relu.

L'influence de Flaubert a été exclusivement littéraire, puisqu'aussi bien l'auteur était presque absolument incapable d'idées générales; mais, comme influence littéraire, elle a été immense. Toute l'école réaliste relève de lui, et toute la littérature romanesque de cette seconde moitié de siècle a appar-

tenu à l'école réaliste. Sans parler des moindres, les Goncourt, Alphonse Daudet, M. Émile Zola sont des élèves de Flaubert et se sont toujours reconnus et proclamés tels. Ils partent tous de l'observation, n'admettent point qu'on écrive en obéissant à l'imagination, ni même à ces souvenirs un peu confus, restes d'observations inconscientes qui se sont déposées au fond de notre esprit et qui ont dû s'y altérer en se mêlant à notre substance propre. Ils veulent que tout ce que nous mettons dans nos romans ait été pris sur le vif et *noté* au moment même où il a été pris, et qu'il passe ainsi dans nos écrits sans déformation et avec un simple art d'arrangement, de coordination, de disposition et de composition.

Ils veulent aussi, comme Flaubert, que la littérature soit impersonnelle et que, s'il est impossible à l'art de n'être pas « la nature vue à travers un tempérament », tout au moins le tempérament n'intervienne qu'en tant qu'on ne peut pas s'en affranchir, mais sans que jamais ni on fasse appel à lui ni on l'écoute consciemment. Ils veulent que l'auteur ne parle pas, mais que les faits parlent par sa bouche, ce qui déjà suffit assez à les dénaturer, sans qu'il soit besoin de les défigurer davantage. Tous sont en cela des disciples très fidèles de Gustave Flaubert.

On pense bien que, malgré cette fidélité aux doctrines du maître, ils sont encore très différents de lui et très différents les uns des autres.

Les Goncourt, c'est Flaubert, avec un penchant invincible à n'appliquer l'observation, diligente du

reste et minutieuse, qu'à des personnages d'exception, de telle sorte que, réalistes par les procédés, ils ne le sont nullement par le tour d'esprit général et la manière d'être, puisque le réalisme est précisément la peinture exacte de l'humanité moyenne.

Alphonse Daudet, c'est Flaubert, avec une continuelle tendance, non plus à l'exceptionnel, mais au menu, à l'anecdotique, au petit détail curieux, de telle sorte que, vrai réaliste, et fort pénétrant, et laissant une œuvre qui sera pour nos neveux pleine de documents sur le second empire et la troisième république, précisément son œuvre paraîtra beaucoup plus un document historique qu'un document sur l'humanité, et on le lira beaucoup plus comme un Saint-Simon, moins puissant du reste, que comme un Le Sage.

M. Émile Zola, c'est Flaubert, moins la puissance de réflexion sur les matériaux fournis par l'observation attentive. Elle est attentive, l'observation, mais Flaubert la ramassait, la concentrait et la vivifiait par cette puissance intérieure qui, ramenant la pensée sur la chose vue, ne la fait voir que plus juste et plus précise et c'est cette puissance qui manque, autant que le sens psychologique, à M. Émile Zola. Cette réflexion est remplacée chez lui par une sorte d'imagination ou de vision grossissante qui lui fait revoir les choses vues, non point plus précises, mais plus amples, plus colorées, plus accidentées et plus formidables, de telle sorte que le réaliste qui fut consciencieux et s'appliqua de tout son courage, au commencement de son travail, devient en le poursuivant un romantique, presque un fan-

tastique, un immodéré au moins et un intempérant, à quoi du reste, plus qu'à toute autre chose, il doit son succès. Yonville ou Tostes prendrait chez lui les proportions et l'aspect d'une ville d'épopée, encore qu'il eût commencé très patiemment par prendre des notes très exactes sur Tostes ou Yonville. Ce départ si diligent et si sévère que Flaubert avait fait de ses différentes tendances et des différentes ressources de son talent, de manière à ne pas confondre en une même figure Salammbô et Emma Bovary est précisément ce que M. Émile Zola, réaliste-romantique lui aussi, n'a pas su faire ; ou plutôt, né romantique autant et plus que Flaubert, M. Zola, par admiration pour le maître et par parti pris d'école, a fait un immense effort pour être réaliste et n'y a réussi qu'un peu moins qu'à moitié ; et rien ne mesure mieux l'influence de Gustave Flaubert que cette tentative énergique que fait un homme d'éliminer ce qu'il appelle lui-même « le virus romantique » et de lutter contre tout son naturel, pour être digne du chef d'école et pour ne pas rebrousser en deçà du pas, jugé décisif et irrévocable, qu'avait fait le maître.

Et comme écrivains aussi, ces trois protagonistes du roman moderne ont subi l'ascendant de l'auteur de *Madame Bovary*. Aucun n'a voulu être facile, uni, coulant; on pourrait presque dire : aucun n'a voulu être simple ; et c'est surtout parce que Flaubert ne l'était pas. La seule demi-qualité, car c'en est une, le seul charme que Flaubert n'ait pas eu, c'est la négligence, la nonchalance et ses aimables artifices ou son aimable naturel. Flaubert ne cause pas, comme fait George Sand, comme fait Le Sage,

comme fait, remarquez-le bien, d'une certaine façon, Voltaire lui-même. Cela fait partie de son système; cela fait partie de la doctrine de la littérature impersonnelle. Causer, c'est s'abandonner; causer, c'est laisser intervenir l'auteur dans son œuvre, sinon par l'expression de ses sentiments personnels du moins *par le ton* et comme par l'accent de la voix; et cela est encore trop. De là le style un peu tendu, surveillé au moins et toujours tenu ferme en la main, qui est celui de Flaubert, quoi qu'il écrive.

De même les Goncourt, Alphonse Daudet, M. Émile Zola n'ont pas voulu être simples. Ce dernier s'enfle et se travaille, du reste avec un don assez remarquable de l'impropriété, avec, aussi, quelques effets de force et de relief fort estimables; mais la simplicité, le naturel et l'aisance lui ont été refusés ou ont été écartés par lui autant que jamais il fut possible et sa grande réputation d'écrivain lui est venue surtout de là.

Daudet, infiniment mieux doué comme écrivain, et qui, du reste, en ceci, est peu élève de Flaubert, mais procède plutôt de Michelet et de Saint-Simon, avait une disposition naturelle à écrire avec ses nerfs, en un style trépidant, décousu, saccadé, qui semble fait de courtes flammes brusquement dardées ou d'étincelles électriques soudaines et crépitantes. Mais ce style, qui ne laisse pas de lui être naturel, s'il l'a soigneusement cultivé, s'il en a fait une manière, si à l'amener au genre de perfection qu'il comportait il a attaché une importance extrême, on peut croire que le souci éperdu du style qu'a toujours eu Flaubert a été pour quelque chose et

pour beaucoup dans ces préoccupations d'Alphonse Daudet. Après Flaubert il était défendu à un romancier de n'être pas un écrivain et de n'être pas un écrivain original, et chacun ajoutait au grain d'originalité personnelle toute l'originalité laborieuse où il pouvait atteindre.

Et enfin les Goncourt, si différents, comme écrivains, de Flaubert et si inférieurs à lui, n'en sont pas moins incontestablement ses disciples très attentifs. « L'écriture artiste », pour me servir du mot dont ils définissent leur style, est une écriture qui prétend peindre, qui — sans être la « prose poétique » de 1810, laquelle, au contraire, est accusée de n'être que le style conventionnel des poètes, moins le rythme — prétend exprimer, aussi bien que les vers peuvent le faire, la couleur, le dessin, le relief, le mouvement enfin et l'allure des choses et des êtres, prétend rivaliser avec les choses mêmes et les êtres de vie libre, spontanée, irrégulière et capricieuse, par un rythme propre, personnel, original, sans cesse inventé, sans cesse créé, toujours nouveau, par un dessin de phrase tout spontané, sans cesse renouvelé, toujours varié, pour être toujours accommodé aux choses qu'il exprime.

De ce style, les deux modèles ont, sans doute, été donnés par Gautier dans ses œuvres en prose et par Flaubert. Mais, pour cette école, Gautier est encore trop le versificateur qui, dans sa prose, garde ses habitudes d'écrivain en vers, et Flaubert est le véritable maître à suivre. A dépasser aussi; et ç'a été l'erreur des Goncourt de croire que l'on pouvait laisser à Flaubert, comme des timidités, le res-

pect de la syntaxe traditionnelle et le sentiment du nombre et de la cadence, et se fier uniquement à cet instinct, à cette recherche plutôt du style qui peint, et du style qui palpite, et du style qui procède par brusques sensations aiguës données au lecteur. Cette recherche conduit à la bizarrerie continue, à l'étrangeté constante, à l'excentricité perpétuelle, qui est la plus pénible des monotonies, et à faire des effets de style gratuits en quelque sorte, qui souvent ne peignent rien, n'expriment rien, ne répondent à rien qu'au désir même qu'a l'auteur de faire un effet de style. Jamais Flaubert n'était tombé dans cet enfantillage dont les Goncourt ne sont pas tout à fait exempts.

Mais encore, si inférieurs que soient à Flaubert tous ces écrivains, distingués du reste, et à quelques défauts, inconnus de Flaubert, qu'ils aient incliné, l'influence que Flaubert a eue sur eux tous est considérable; toutes ses tendances se retrouvent en eux; tout ce qu'il a rêvé de réaliser, ils ont tenté eux-mêmes, de tout leur courage, d'y atteindre, et soit comme conception, soit comme style, aucun d'eux tous, sans Flaubert, n'aurait été ce qu'il fut. Le roman réaliste tout entier est sorti de *Madame Bovary* et a été comme élevé et nourri, en ses premiers ans, par *l'Éducation sentimentale*.

L'influence morale de Flaubert est, comme toutes les influences morales, extrêmement difficile à mesurer et à définir. Il est incontestable qu'une partie de son âme a passé dans la nôtre, puisque quelques-uns de ses personnages sont devenus des types, ce qui revient à dire qu'une partie de sa pensée est

devenue proverbiale. Il me semble, à en juger par une sorte d'intuition, tout procédé précis d'investigation étant impossible ici, que cette influence a été plutôt bonne que mauvaise.

Tout en étant parfaitement persuadé qu'il est abominablement faux, quoi qu'en disent certains, qu'un livre qui est beau est toujours bon, il faut cependant reconnaître qu'un beau livre a en lui une vertu particulière, qui consiste, en remplissant l'esprit de l'idée du beau, d'un sentiment esthétique, à le détourner, quelque peu au moins, des pensées basses, ou vulgaires, ou frivoles.

Mais, à prendre les livres de Flaubert en ce qu'ils contiennent et non pour la manière dont ils sont faits, ils ne me paraissent pas, même à cet égard, avoir une mauvaise part dans l'œuvre de la civilisation. Ils ne recommandent aucune vertu, ils n'en peignent, à très peu près, aucune; ils ne se donnent, ni ne remplissent par un hasard, aucun office moral; il est très vrai; mais ils sont clairvoyants, exacts, précis et satiriques. Or, l'exactitude, la précision, la clairvoyance, la vérité en un mot, sont en soi des choses saines; et sur la satire nous nous expliquerons tout à l'heure.

Flaubert a été très vrai. On exagère quand on dit qu'il n'y a dans ses livres que des coquins et des imbéciles. On oublie Mme Arnoux, le père Rouault, la vieille servante des comices, Justin, et même la mère de Bovary. Il y a dans les livres de Flaubert quelques braves gens, un peu bornés, dispersés çà et là et comme semés à travers un monde de coquins et surtout d'imbéciles; dans quelle proportion? dans

une proportion qui est peut-être à peu près celle de la réalité, l'espoir me restant que Flaubert n'a pas vu tout à fait autant de braves gens qu'il y en a.

Notez de plus que *toujours* les personnages antipathiques de Flaubert sont beaucoup plus des imbéciles que des coquins, et c'est cela qui est la vérité profonde des romans de Flaubert. Il avait à peindre la petite bourgeoisie française, la classe moyenne. Niaiserie, vanité, égoïsme, point féroce, mais prudent, attentif et un peu lâche, sens moral faible, absence de tout idéal, bêtise lourde et ahurie, voilà ce qu'il nous a donné; c'est à peu près la vérité. Perversité et gredinerie, non pas, ou en proportions très faibles : c'est encore être dans le vrai. Le plus coquin de ses personnages, c'est Arnoux, et Arnoux est plutôt un inconscient qu'un bandit. Il n'a aucun sens moral, mais il n'est pas méchant et même il a je ne sais quelle bonté naturelle, celle à la vérité qui ne demande aucun effort et qui n'est qu'un instinct, mais qui encore est un bon instinct. Les grands coquins ou les monstrueux pervers de Balzac sont inconnus à Gustave Flaubert. Il ne les connaît pas; il ne les a pas vus; c'est qu'il est bon réaliste, c'est qu'il est l'homme qui ne voit vraiment que l'humanité moyenne, comme Le Sage; c'est qu'il est vrai. La vérité a été la première des muses de Flaubert, celle qui a toujours eu le pas devant sur toutes les autres.

Or la vérité est-elle chose saine et salutaire? Je le crois. Il est étrange que l'on félicite les sermonnaires de faire des tableaux assez vifs et pénétrants des erreurs humaines et de croire que cela peut

contribuer à nous en garantir, et qu'on hésite à approuver les romanciers de nous présenter les mêmes peintures. Il ne faut pas craindre de tendre le miroir aux vices et aux sottises humaines, surtout aux sottises; car la description des vices ne laisse pas d'être dangereuse et celle des sottises peut être utile, sans qu'elle offre, ce me semble, aucun danger. Or c'est surtout les sottises humaines qu'a peintes Flaubert. Il ne faut pas se lasser de ramener les hommes à la contemplation de leur petitesse et de leurs misères; il y a quelque chance au moins qu'elle les incline à des habitudes d'esprit et d'âme un peu meilleures. Bossuet répondra, non sans profondeur : Ceci encore n'est que vanité et amusement. « L'homme, curieux de spectacles, s'en est fait un de la peinture de ses ridicules et de ses erreurs. » Sans doute; mais c'est aussi par cette peinture que vous-même, vous commencez, pour essayer de le corriger. Le romancier sincère commence comme vous et s'arrête quand vous continuez. Comme un chrétien a dit à La Rochefoucauld : « Où vous finissez, le christianisme commence », de même on peut dire du romancier qui peint exactement la vie humaine qu'il écrit la moitié de la page et qu'il laisse au moraliste ou au sermonnaire le soin de l'achever. Mais de cette première partie de la page, le moraliste ou sermonnaire, qu'il l'écrivît lui-même, ou qu'il la laissât écrire au romancier, il en avait besoin; et donc elle est bonne et fait partie d'une œuvre utile.

Il est vrai que ce n'est point, ce semble, en vue de la seconde moitié de la page que Flaubert a écrit

la première. Il est vrai qu'il semble n'avoir parlé des erreurs des hommes que dans le but de s'en moquer cruellement. Il est vrai que le ton de Flaubert est presque continuellement satirique, et il reste à se demander si la satire est un bon emploi du talent. Certainement elle révèle une âme qui n'est point très bonne, qui est aigrie, qui est profondément blessée des misères morales de l'humanité et qui écrit moins pour les guérir que pour s'en venger. Si l'on avait le choix de son talent il serait grave de choisir le genre satirique, et si l'on avait le choix de son caractère il serait coupable de choisir l'humeur médisante; mais encore la satire, comme la comédie satirique de Molière, qui n'en est guère qu'une variété, est d'une telle importance sociale, d'une telle importance humaine, qu'il serait regrettable, quoique digne de respect, qu'un scrupule empêchât de s'y livrer ceux qui en ont reçu le don. Ils sont le sel de la terre, qui ne l'empêche point d'être corrompue, mais sans quoi elle le serait probablement davantage. Les hommes, pour être critiqués, ne se corrigent point; mais on peut toujours dire, comme La Bruyère, « qu'ils seraient peut-être pires s'il venaient à manquer de censeurs et de critiques », et que « c'est pour cela que l'on prêche et que l'on écrit »; et il faut bien convenir que cela ne laisse pas d'être probable.

Il suffit, et c'est bien ici la pierre de touche, que, dans la peinture que l'on fait des imperfections humaines, on montre le souci de ne pas outrepasser la vérité et que l'on garde un sens de la mesure juste. Ce sens est un instinct moral autant qu'un

tact littéraire. Au particulier qui parle de particuliers ni la calomnie n'est permise ni la médisance. A l'écrivain, qui ne parle que des hommes en général, médire est permis et calomnier seulement est interdit. Voilà la limite. Flaubert, malgré son humeur chagrine, ne l'a pas dépassée, encore qu'il en ait approché; mais enfin il ne l'a pas franchie. Il a trop aimé les misères humaines; il a été un peu de ceux dont parlait Gautier en disant : « Il est des cœurs épris du triste amour du laid »; mais cette triste complaisance elle-même ne l'a point porté jusqu'à exagérer ni jusqu'à trop noircir le tableau, parce qu'il était comme retenu encore par le sens du vrai et le goût du vrai. Il suffit pour qu'on lui doive être reconnaissant, non seulement comme à un grand peintre et à un grand écrivain; mais comme à un de ces moralistes amers et moroses, de sens juste cependant, qui sont, très salutaires à ce titre et même nécessaires, quelque chose comme la conscience chagrine de l'humanité.

Mai 1899.

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD. — 442-99.